

KHORASTA KUULOASENTOON

Heikki Aaltoilan musiikki *Niskavuoren Heta* –elokuvan genotekstinä

Maini Tuominen
Pro Gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Filosofian, historian ja taiteentutkimuksen osasto
Helsingin yliopisto
11/2020

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta	Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Musiikkitiede	
Tekijä – Författare – Author Maini Tuominen	
Työn nimi – Arbetets titel – Title Khorasta kuuloasentoon Heikki Aaltoilan musiikki <i>Niskavuoren Heta</i> –elokuvan genotekstinä sivuja 46	
Tiivistelmä – Referat – Abstract	
<p>Tutkielma käsittelee Niskavuoren Heta -elokuvan musiikkia ja sen suhdetta elokuvan muuhun kerrontaan. Tärkeänä viitekehysenä on psykoanalyttinen musiikin ja elokuvamusiikin tutkimus, mutta tutkielmassa on perehdytty myös muuhun elokuvamusiikin tutkimukseen ja sen historiaan.</p> <p>Tutkielmassa elokuvan musiikki otetaan lähikuunteluun – irrottamatta sitä elokuvan muusta kerronnasta – ja luodaan nimenomaan tutkittavana olevasta elokuvasta sen oma sisäinen musiikkifunktioiden luokittelu. Tätä luokittelua verrataan Anu Juvan elokuvamusiikin funktio-analyysiin.</p> <p>Elokuvan musiikkia analysoidaan Julia Kristevan terminologiaa käyttäen siten, että elokuvan näyttämölliset tapahtumat – valkokankaalla – käsitellään fenotekstinä ja musiikki edustaa genotekstiä. Fenoteksti kertoo siitä, miten asioiden halutaan olevan, miltä niiden halutaan näyttävän ja mikä on ikäänkuin ”totuus” asioista. Genoteksti taas paljastaa syvempiä tunteita ja ja ajatuksia; elokuvassa tämä tapahtuu musiikin keinoin. Näitä käsitteitä selvennetään paneutumalla Kristevan muuhunkin ajatteluun, lähinnä pienen lapsen eriytymättömään maailmaan ennen verbaalisen kielen kehittymistä. Tämä maailma on se osa mielen rakennetta, joka pysyy meissä läpi elämän ja jota kuvataan tiedostamattomana mielen osana. Lapsen olemassaolon tapaa, joka on yhtä äidin kanssa ja joka koostuu äänistä, rytmeistä, kosketuksista ja niin edelleen, Kristeva kutsuu nimellä khora.</p> <p>Tämä tutkielma pyrkii osoittamaan Niskavuoren Heta –elokuvan musiikin analysoimisen avulla, miten meillä on elokuvamusiikissa – kuten musiikissa yleisemminkin – suora yhteys arkaaiseen kehitysvaiheeseemme.</p>	
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Genoteksti, fenoteksti, psykoanalyysi, kuuloasento, Heikki Aaltoila, Niskavuoren Heta	
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopisto – Helda/e-thesis (opinnäytteet)	
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1.	JOHDANTO	1
2.	LÄHTÖKOHDAT JA METODIT	3
2.1.	PERINTEINEN TAPA LÄHESTYÄ ELOKUVAMUSIIKKIA	3
2.1.1.	Musiikin rooli elokuvassa	3
2.1.2.	Musiikillisia funktioita elokuvassa	4
2.2.	TERMINOLOGIAA JA TEKNIKKAA	6
2.2.1.	Analyysin erilaisia lähtökohtia	6
2.2.2.	Uudempaa ajattelua	7
2.3.	SUOMALAISEN ELOKUVAMUSIIKIN TUTKIMUS	9
2.4.	OMA KUVAKULMANI – TAI KUULOPOSITIONI	10
3.	NISKAVUOREN HETA	18
3.1.	NÄYTELMÄ JA TARINA	18
3.2.	EDWIN LAINEEN JA HEIKKI AALTOILAN ELOKUVA	20
3.3.	ELOKUVAN MUSIIKKI KOKONAISUUTENA	22
4.	NISKAVUOREN HETA JA OMA KUULOASENTONI	27
4.1.	KERTOMUKSEEN SISÄÄN KIRJOITETTU MUSIIKKI	27
4.2.	TAPAHTUMIA KULJETTAVA MUSIIKKI	28
4.2.1	Lähtömusiikki	28
4.2.2.	Matkamusiikki	30
4.2.3.	Vuodet vierivät – ajan jatkumo	30
4.3	DRAAMALLINEN MUSIIKKI	31
4.3.1.	Alkumusiikki	31
4.3.2.	Hälytysmusiikki	32

4.4.	TAPAHTUMIA MERKITYKSELLISTÄVÄ MUSIIKKI	33
4.4.1.	Venematka	33
4.4.2.	Akustin teema	34
4.5.	AKUSTIN TEEMAN SYVENTÄVÄÄ TARKASTELUA	36
4.5.1.	Vihkiminen	36
4.5.2.	Akustin kuolinvuoteella	37
4.5.3.	Perunkirjoitus ja Hetan murtuminen	38
4.6.	OMAN KUULOASENTONI SUHDE JUVAN FUNKTIO- ANALYYSIIN	39
5.	JOHTOPÄÄTÖKSET	42
	LÄHTEET	45

1. Johdanto

Elokuvamusiikin tutkimuksella on vuosikymmeniset perinteet. Erityisesti anglosaksisissa maissa elokuvamusiikkia on tutkittu paljon 2000-luvulle tultaessa. Silti elokuvamusiikin tutkimusta on suhteessa elokuvan tutkimukseen vähän; elokuvatutkijat eivät juuri kuule, mitä valkokankaan ulkopuolella tapahtuu. Suomessa elokuvamusiikkia on ryhdytty kuluvalle vuosituhannella tutkimaan yhä enemmän. Elokuvamusiikin tutkimus on aina poikkitieteellistä, koska musiikki on elokuvakerronnan yksi osatekijä. Elokuvamusiikin tutkimusta voidaan kuitenkin yhdistää mitä moninaisimpiin tieteenaloihin. Tässä suhteessa tutkittavaa riittää edelleen.

Tässä työssä selvitän erityisesti musiikin ja elokuvakerronnan suhdetta käyttäen esimerkkinä Edwin Laineen ohjaamaa ja Heikki Aaltoilan säveltämää elokuvaa *Niskavuoren Heta*. Tutkin sitä, miten musiikki rakentaa elokuvan kokonaisuutta.

Hylkään ajatuksen elokuvasta pääosin visuaalisena tuotteena. Käsitän elokuvan kokonaisteoksena, jonka muodostavat kuva, puhe (repliikit) ja musiikki. Näistä jokainen edustaa yhtä, keskenään samanarvoista tekstuuria. Äänitehosteet ankkuroituvat eri yhteyksissä eri tavoin näihin kaikkiin.

Elokuvatutkimuksessa on keskitytty kuvaan ja yleensäkin siihen, mitä kuvassa näkyy, sekä tarinaa kuvassa kuljettaviin tekijöihin kuten näyttelijöiden puhe, dialogi. Haluan selvittää musiikin merkitystä elokuvan kokonaisuudessa käyttäen viitekehyksenä eritoten Julia Kristevan luomaa psykoanalyttisen taiteentutkimuksen terminologiaa.

Anahid Kassabian toteaa teoksessaan *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music* (2001), että sama visuaalisuuden korostaminen vaivaa myös musiikintutkijoita; musiikkianalyysia tehdään partituuriin nojautuen ja silmällä havainnoiden. Analyysi on matemaattista, eikä musiikin merkityksellistämistä tai sisältöjä pidetä suotavina. Elokuvamusiikkia tulisi kuitenkin tutkia nimenomaan kuulohavaintoon perustuen – tietenkin liittyen elokuvan muihin osatekijöihin – eli sellaisena kuin elokuva on nähtävissä ja kuultavissa.

Claudia Gorbmanin teos *Unheard Melodies – Narrative Film Music* (1987) sekä Henry Baconin teokset *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2004) ja *Seitsemäs taide* (2005) antavat pohjan elokuvamusiikin historialliselle ja traditionaaliselle ymmärtämiselle. Julia Kristevan teokset *Revolution in Poetic Language* (1984) sekä *Puhuva subjekti* (1993) antavat käsitteelliset puitteet tutkia *Niskavuoren Heta* – elokuvan musiikkia psykoanalyttisessä viitekehyksessä.

Tässä ominaisuudessa erityisen tärkeitä ovat myös Susanna Välimäen teos *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki* sekä hänen artikkelinsa psykoanalyttisesta musiikintutkimuksesta ”Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma” (*Musiikki* 4/1998). Myös Anu Juvan teokset ”*Hollywood Syndromi*”, *jazzia ja dodekafoniaa* (2008) ja elokuvamusiikin tutkimusta popularisoiva *Valkokangas soi* (1995) ovat keskeisiä tämän työn kannalta ja edustavat - Välimäen tekstien ohella – uudempaa tutkimusotetta.

Edwin Laineen ohjaama ja Heikki Aaltoilan säveltämä *Niskavuoren Heta* on jo Hella Wuolijoen näytelmänä suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin peruskalliota. Wuolijoki kirjoitti Niskavuori-sarjaansa viisi näytelmää, jotka edustavat vakavahenkistä, realistista maalaiskuvausta. Edwin Laine ohjasi Niskavuoren Hetan ensin Kansanteatterille, ja tähän teatteriesitykseen Heikki Aaltoila sävelsi alkuperäisen musiikin. Elokuvaversiossa on käytetty myös muuta Aaltoilan teatterille säveltämää musiikkia, etupäässä näytelmästä *Viettelyksen raitiovaunu*. Käsittelen tässä elokuvan musiikkia alkuperäismusiikkina, vaikkei se tarkasti ottaen täytäkään tiukkoja kriteereitä (Välimäki 2008: 40). Aaltoila on lainannut näyttämömusiikkia mutta vain itseltään.

Tarkkaan lähikuunteluun perustuen olen luonut jaottelun siitä, millä tavoin musiikki osallistuu *Niskavuoren Heta* -elokuvan kerrontaan. Samalla kuvailen, miten ja millaisin keinovaroin musiikki on toteutettu. Vertailen kuitenkin omaa musiikillisen kerronnan neljän osatekijän kuulemaani myös Anu Juvan elokuvamusiikin funktioanalyttiseen näkemykseen.

2. Lähtökohdat ja metodit

2.1. Traditionaalinen tapa lähestyä musiikkia elokuvassa

2.1.1. Musiikin rooli elokuvassa

Elokuvamusiikin rooli on muotoutunut vuosikymmenien saatossa elokuvan kehitykseen pohjautuen. Mykkäelokuvan aikaan elokuvia säestettiin elävällä musiikilla – yksin soittavasta pianistista aina kokonaiseen orkesteriin – ja jos alkuaikojen kokeilut olivatkin vain ”kauniin” musiikin yhdistämistä elokuvaan, alettiin hyvin pian ymmärtää, että säestävän musiikin pitäisi jotenkin kohdentua valkokankaan tapahtumiin. Etupäässä musisointi oli improvisaatiota ja se lähinnä seuraili elokuvan yleistunnelmaa (Bacon 2005: 259).

Vähitellen kuvassa näkyviä tapahtumia alettiin ”elää” myös musiikissa. Elokuvan merkittäviä kohtia alettiin alleviivata musiikilla; rosvoa pakeneva nainen sai taustakseen selkäpiitä karmivan josten vingutuksen, kun taas murtovaras hiippailevana ja varovaisena kuvattiin kenties matalien josten pizzicatoin. Mykkäelokuvien säestämistä varten alettiin julkaista musiikkisuositusluetteloita, jotta kohtauksiin liitettäisiin ”oikeanlaista” musiikkia (Bacon 2005: 259).

Äänielokuvan tullessa musiikkiin oli puheteatterissa jo totuttu. Tosin, kuten Claudia Gorbman kirjoittaa (Gorbman 1987: 34), musiikin käyttö oli paljolti juuri sellaista, johon mykkäelokuvien säestyksessäkin päädyttiin: pianisti tai orkesteri lähinnä vain seuraili näyttämön tapahtumia. Vähitellen näyttämömusiikki tuli kuitenkin tärkeäksi osaksi näytelmiä, ja sen säveltäminen muuttui kunnianhimoisten, ”oikeiden” säveltäjien työksi.

Äänielokuvan kehittyessä olisi voinut kuvitella, että musiikkia aletaan kehittää olennaisena osana elokuvaa. Valitettavasti tekniikka oli kuitenkin puutteellista, eikä se suosinut musiikin käyttöä (Gorbman 1987: 50). Vuosien myötä äänitystekniikka

koheni, ja uudet innovaatiot valtasivat alaa. Yhdysvalloissa kehittynyt elokuvateollisuus valtasi musiikinkin yhdelle liukuhihnoistaan. Musiikkiin luovasti suhtautuvia elokuvaohjaajia on ollut kautta vuosikymmenten harvassa, minkä vuoksi elokuvamusiikin kehitys pysähtyi paljolti niin sanotulla studiokaudella – 1900-luvun alkupuolella – lähinnä Yhdysvalloissa sille muotoutuneeseen asemaan. Tilannetta ei ole yhtään helpottanut se, että myös elokuvatutkimuksessa musiikkiin on suhtauduttu joko vähättelevästi tai välinpitämättömästi (Kassabian 2001: 5), mikä usein johtunee vain tutkijoiden musiikintuntemuksen puutteesta ja tämän aikaansaamasta musiikin pelosta.

Henry Bacon tuo esiin elokuvan ääntä käsitellessään, että äänen luova hyödyntäminen on tullut elokuvaan verraten hitaasti mm. siksi, että ääni ei ankkuroidu henkilön sijaintiin samanlaisella tarkkuudella kuin näkymä (Bacon 2004: 208). Toisaalta tämä lienee äänen ja ennen kaikkea musiikin voima elokuvassa; se ei ylipäätään ankkuroidu, vaan se tavoittaa meidät, tunkeutuu tajuntaamme, valloittaa.

2.1.2. Musiikillisia funtioita elokuvassa

Elokuvamusiikin tutkimuksessa viitataan usein Aaron Coplandin jaotteluun musiikin funktioista elokuvassa. Tämä jaottelu on vuodelta 1949, mutta sitä on käytetty edelleen 2000-luvulla elokuvamusiikkia koskeissa tutkimuksissa. Kuluneiden vuosikymmenten aikana on toki löydetty muitakin funktioita kuin nämä Coplandin mainitsemat: 1. Luoda tunnelmaa; 2. Alleviivata henkilöiden psykologisia tiloja; 3. Toimia taustan täydentäjänä; 4. Luoda tuntua jatkuvuudesta; 5. Ylläpitää jännitystä ja luoda sulkeuma. (Bacon 2004: 238)

Claudia Gorbman on laajentanut musiikin funktiot elokuvassa käsittämään seitsemän eri kohtaa: 1. Näkymättömyys – musiikin tuottaminen ei välttämättä näy kuvassa; 2. Kuulumattomuus – musiikki ei ole tarkoitettu tiedostettavaksi/kuultavaksi tietoisella tasolla; 3. Tunteen ilmaiseminen/alleviivaaminen; 4. Kertovuus eli osallistuminen kerrontaan konnotaation tai narratiivisten vihjeiden avulla; 5. Muodon ja rytmin jatkuvuus; 6. Yhdenmukaistaminen, kokonaisuuden luominen ja 7. Jonkin em.

keinon rikkominen. (Gorbman 1987: 73-) Kassabian kritisoi Gorbmanin näkemystä siitä, että se ei ota tarpeeksi huomioon elokuvan vastaanottajan kokemusta ja sitä moninaisuutta, mitä elokuvan katsomis-kuulemistilanne sen vastaanottajalle edustaa (Kassabian 2001: 41)

Edellä kuvatut jaottelut elokuvamusiikin funktioista ovat silminnähden eri lähtökohdista luotuja. Copland lähestyy aihetta selvästi käytännönläheisemmin. Hän katsoo ikäänkuin säveltäjän näkökulmasta, millaista musiikkia elokuvaan tarvitaan. Claudia Gorbman puolestaan lähestyy elokuvamusiikkia katsojan kannalta – näkykö tai kuuluuko musiikki –, vaikkakin Gorbmanin jaottelu toki pääpiirteissään sisältää Coplandin aiemmin esiin tuomat funktiot. Gorbman myös perustaa jaottelunsa nimenomaan perinteiseen klassiseen (Hollywood-) elokuvamusiikkiin.

Erityisen tärkeä funktio Gorbmanilla on musiikin kuulumattomuus; se, että musiikkia ei hänen mukaansa ole välttämättä edes tarkoitettu tietoisella tasolla kuultavaksi. Musiikki on kuvalliselle kerronnalle alisteista, ja musiikin pitää antaa tilaa dialogille ja tarvittaessa myös muulle äänimaailmalle. Gorbman näkee kuitenkin musiikin arvokkaana osana elokuvan narratiivia, vaikkei se tietoisista huomiostamme saavuttaisikaan. Elokuvan kerronnassa musiikki voi korostaa tunteita ja tuottaa tunnelmia ja mielihyvää. (Gorbman 1987: 79-81).

Edellä mainittu Gorbmanin ajatus herättää kyselemään yksinkertaisia kysymyksiä: Miksi musiikkia sitten elokuvassa on, jos sitä ei ole tarkoitettu kuultavaksi? Voiko tiedostamattomaksi jäävä musiikki alleviivata tunteita tai luoda yhtenäisyyttä? Kannattaako elokuvamusiikkiin panostaa, jos sen huomioarvo ei tavoita edes tietoisuuttamme?

Nykyelokuvassa äänitehosteiden ja musiikin välinen raja on liukuva, eikä musiikkia ja muuta ääntä ymmärretä samalla tavalla erillisiksi kuten klassisessa elokuvassa, jossa ääniraita on jaettu kolmeen osaan: puheeseen (replikit), musiikkiin ja äänitehosteisiin. Tämä klassinen jaottelu perustuu lähinnä tuotantotekniikan vaatimuksiin eikä elokuvan eläytyvään vastaanottoon. (Välimäki 2008: 30-31.)

Toisaalta musiikintutkija Susanna Välimäki esittää, että elokuvamusiikki vastaanotetaan esitietoisella tasolla, eikä tämä suinkaan merkitse sitä, ettei musiikki vaikuttaisi elokuvan vastaanottajaan. Päinvastoin: esitietoisella tasolla emme harrasta torjuntaa tai sensuuria, jolloin meitä on myös helppo manipuloida. (Välimäki 2008: 13.)

2.2. Terminologiaa ja tekniikkaa

2.2.1. Analyysin erilaisia lähtökohtia

Diegeettisyys ja ei-diegeettisyys ovat elokuvamusiikin kuvauksessa pisimpään käytettyjä termejä (Juva 1995: 209-210). Mitä nämä termit kertovat musiikin käytöstä elokuvassa? Termit kertovat sen, onko musiikin tuottaminen (esittäminen) mukana elokuvan tarinatilassa valkokankaalla (diegeettinen musiikki) vai ei (ei-diegeettinen musiikki). Mikä arvo tällä tiedolla on pohdittaessa musiikin merkitystä elokuvassa? Lukuunottamatta musiikkiin keskittyviä elokuvia kuten musiikkielämäkerrat jaottelu elokuvan ”sisällä” olevaan musiikkiin ja sen ”ulkopuolella” olevaan musiikkiin on täysin keinotekoinen. Kyseessä on tekninen termi, joka ei ole järin relevantti.

Jaottelu diegeettinen/ei-diegeettinen musiikki perustuu ajatukseen, että ensin on *filmi* – sen kertomus – ilman ääntä, ja tämä filmi on hierarkkisesti korkeammalla tasolla kuin siihen ”lisätty” musiikki. Toiseksi jaottelu diegeettiseen ja ei-diegeettiseen jakaa musiikin keinotekoisesti kahtia: Musiikki on osa narraatiota – ”in” – tai sen ulkopuolella – ”out” – ja samalla jätetään huomiotta musiikille ominaiset mahdollisuudet luoda/toimia osana narraatiota. (Kassabian 2001: 43-44.)

Elokuvamusiikista puhuttaessa on ”ainakin Sergei Eisensteinista asti” käytetty käsitteitä *parafraasi* ja *kontrapunkti* (Bacon 2005: 255). Parafraasi kuvaa musiikin ja tarinan samansuuntaisuutta; musiikki vahvistaa kuvallisia elementtejä. Kontrapunktin käsitteellä viitataan tekniikkaan, jossa musiikki luo tapahtumille vastakohdan. Kun musiikki ottaa kerronnan haltuunsa nousten tavallaan elokuvan

muiden funktioiden yläpuolelle, puhutaan polaroimisesta (Bacon 2005: 256). *Polaroinnissa* musiikki antaa sisällön valkokankaan tapahtumille (Juva 1995: 213).

Varsinkin elokuvan alkuaikoina elokuvamusiikki sai paljon vaikutteita oopperamusiikista, ja yksi tärkeimmistä ”innovaatioista” elokuvamusiikin saralla oli johtoihtetekniikan käyttöönotto (Bacon 2004: 241). Alunperin johtoihteen oopperaan kehitti Richard Wagner, vaikka hänen musiikistaan käytetty terminologia ei puhukaan varsinaisesti johtoihteesta. *Johtoihte* on musiikillinen motto tai teema, joka toistuu musiikissa (Latham 2004: 100). Oopperassa ja elokuvassa sitä käytetään yleensä siten, että se viittaa johonkin tiettyyn objektiin kuten henkilöihin, tunteisiin tai ideoihin.

Anahid Kassabian määrittelee eri positioita lähestyä tai tutkia elokuvamusiikkia. Säveltäjän näkökulma tuo esiin tai korostaa musiikin taiteellisia – ja samalla kenties itsenäisiä – mahdollisuuksia. Tätä tapaa tutkia elokuvamusiikkia edustaa Kassabianin mukaan esimerkiksi Hans Eislerin ja Theodor Adornon teos *Composing for the Films* vuodelta 1947. Claudia Gorbmanin näkemys musiikista narraation osatekijänä viittaa elokuvan ja elokuvamusiikin tutkimukseen kirjallisuustieteen lähtökohdista käsin. Kassabian haluaa tuoda tutkimukseen kolmannen position, havaitsemista ja oivaltamista korostavan vastaanottajaposition (Kassabian 2001: 38-42).

2.2.2. Uudempaa ajattelua

Susanna Välimäki tuo esiin toiseuden problematiikan myös elokuvan ja elokuvamusiikin suhteessa. Kyse on hänen mukaansa kulttuurisesta perinnöstä kulttuurin eri alueilla. Jokin aaterakennelma muodostuu käsiteparista, joka sisältää dominoivan (sortavan) ja alisteisen rakenteen. Usein dominoiva käsite on liitetty järkeen ja tietoon, kun taas alisteinen käsite kuvaa tunteita ja ”hämärää” aistillisuutta. (Välimäki 2008: 8-9.)

Kun elokuvaa tutkitaan kokonaisvaltaisesti – myös musiikki kokonaisuuden osana – on vaikeaa päättää jo siitä, kuka tai mikä on katsomossa istuva elokuvan vastaanottaja. Perinteisestihän elokuvaa on nimenomaan *katsottu*, ja vastaanoton paikkakin on nimetty katsomoksi. Visuaalisuus hallitsee ajatteluumme, sillä myös teatterissa ja jopa konsertissakin yleisö istuu katsomossa.

Anu Juva esittää väitöskirjassaan elokuvan katsoja-termin korvaamista *kokijalla* (Juva 2008: 13). Hän kuitenkin hylkää termin oitis, koska se on väkinäinen ja suomen kielessä vieraanoloinen termi. Kun puhutaan elokuvan/elokuvamusiikin vastaanottamisesta, sen *kokeminen* – kokemus, kokijuus – on kuitenkin tärkeä termi, ja kielen muuttuessa jatkuvasti myös kokija voi tulla käyttökelpoisemmaksi ilmaisuksi.

Katsoja-kuulija -termiä käytetään yleisesti elokuvamusiikin tutkimuksessa. Tämäkin on jäykkä termi, joka tuntuu eriyttävän katsomis- ja kuulemishavaintoa (/ -kokemusta) toisistaan. Tämä ei ole hedelmällinen lähtökohta.

Voisiko vastaanottajasta käyttää sanaa *eläytyjä*? Katsoja-kuuntelijahan houkutellaan mukaan elokuvan kokonaisuuteen, elokuvan sisäiseen maailmaan, johon hän imeytyy tai sulautuu mukaan. Jos elokuvakankaalta voitaisiin levittää tuoksuja elokuvasaliin, nekin olisivat osa elokuvakokemusta, johon elokuvan vastaanottaja eläytyy.

Siinä, missä elokuvan vastaanottaja on kovin rationaalinen termi – vertaa esimerkiksi postipaketin vastaanottaja – ja katsoja-kuulija kahden aistin välillä tasapainotteleva termi, eläytyjä on mukana elokuvan maailmassa. Hän näkee, kuulee, tuntee – musiikin vavisuttavan voiman elokuvasalissa – eli kokee ja elää elokuvaa. Valitettavasti suomen kieli on kovin köyhä silloin, kun pitäisi kertoa kuuloaistin tai monen eri aistin välityksellä saadusta informaatiosta. Juohevaa termistöä on vaikea löytää.

2.3. Suomalaisen elokuvamusiikin tutkimuksesta

Suomalaista elokuvamusiikkia on tutkittu vielä melko vähän. Tässä tarkoitan nimenomaan kotimaisen elokuvamusiikin tutkimusta, en siis Suomessa tehtyä elokuvamusiikin tutkimusta yleensä. Perustavaa tutkimusta on tehnyt Anu Juva, joka on tutkinut väitöskirjassaan nimenomaan suomalaista elokuvamusiikkia ja kirjoittanut ensimmäisen suomalaista elokuvamusiikkia käsittelevän yleisteoksen *Valkokangas soi* ja tuonut tieteenalan näin laajemmankin yleisön tietoisuuteen. Artikkeleita ja kirjoituksia on toki vuosikymmenien saatossa julkaistu paljonkin.

Kansallisessa audiovisuaalisessa instituutissa (Kavi, entinen Suomen elokuva-arkisto) ollaan 2000-luvulla päästy hyvään vireeseen kotimaisen elokuvamusiikin kartoittamisessa ja näin luotu edellytyksiä laajemmalle tutkimukselle. Samalla voidaan viedä tutkimusta yhä spesifimpään suuntaan siten, että tutkimusongelmat voivat nousta myös niin sanotun perustiedon yläpuolelle. Ei siis tutkita enää vain sitä, kuka sävelsi, koska ja miten – mitenkään vähättelemättä tämänkaltaisen perustutkimuksen tärkeyttä – vaan päästään tutkimaan musiikin syvempiä merkityksiä elokuvan kokonaisuudessa.

Anu Juva esittelee väitöskirjassaan oman jaottelunsa elokuvamusiikin funktioista. Hän perustaa jaottelunsa Zofia Lissan, Georg Maasin, Jerrold Levinsonin ja Alan P. Merriamin teksteihin. Juva jakaa elokuvamusiikin funktiot kokemuksellisiin (aikaisemmin kulttuurisiin), rakenteellisiin, sisällöllisiin sekä ulkoisiin funktioihin. (Juva 2008: 242, 251.)

Kokemuksellisesta funktiosta voidaan puhua silloin, kun musiikki yhdistyy yleisellä tasolla elokuvamusiikilliseen traditioon. Tällaisella musiikilla on kyky kohottaa elokuvan tapahtumat arjen yläpuolelle ja kohottaa kohtauksen merkitys yksityisestä yleiseksi. Tähän funktioon kuuluvat myös musiikin tuottama esteettinen nautinto ja viihdyttävyys sekä yleinen elämyksellisyys ja terapeutisuus. Kokemuksellinen funktio on esimerkiksi alkumusiikilla, joka saa katsoja-kuulijan eläytymään elokuvan maailmaan. (Juva 2008: 42-45.)

Rakenteellinen funktio musiikilla on silloin, kun sitä käytetään kuva-aineksen sidontaan, yhtenäisyyden, muodon ja jatkuvuuden luomiseen. Tässä funktiossa musiikki voisi olla Juva mukaan lähes mitä tahansa. Musiikilla on kuitenkin tärkeä rooli myös elokuvan rytmyksessä ja ajan kulumisen kuvauksessa. (Juva 2008: 49-52.)

Sisältöfunktiossa musiikki liittyy tarinasisältöön, esimerkiksi roolihenkilön tunnetilaa kuvatessaan. Musiikki voi kertoa suuremmin kuin kuva esimerkiksi kohtauksen tunnelmasta, henkilöiden ominaisuuksista samoin kuin henkilöiden välisistä ristiriidoista. Sisältöfunktioon Juva katsoo kuuluvaksi myös musiikilliset viittaukset tuleviin tapahtumiin, joissa usein myös käytetään johtoaihetekniikkaa. (Juva 2008: 45-49.)

Ulkoinen funktio puolestaan viittaa musiikin elokuvakerronnan ulkopuoliseen käyttöön, esimerkiksi mainoksissa. Studiokaudella tämä lienee tarkoittanut lähinnä trailereita. Nykyisin tilanne on aivan toinen, kun elokuvien esitysformaatteja ja -alustoja on runsaasti myös elokuvasalien ulkopuolella. (Juva 2008: 52-54.)

2.4. Oma kuulopositioni – tai kuuloasentoni

Ihmistieteiden piirissä 1900-luku on edustanut rationaalisuutta. ”Tutkijan on riisuttava yltään kaikki, mikä viittaa tutkimuksen kohteeseen samaistumiseen”, kirjoittaa Kimmo Lehtonen teoksessaan *Musiikki, kieli ja kommunikaatio* (Lehtonen 1996: 16). Tämä asenne lienee vaikeuttanut elokuvamusiikin tutkimusta huomattavasti.

John Richardsson kirjoittaa *Musiikin suunta* -lehden artikkelissaan (2017: 8) lähiluvusta, joka on kokemuksellista, reflektiivistä ja representatiivista. Lähiluku/lähikuuntelu on aina tulkinnallista, kuvailevaa ja painottaa intuitiota. Tämän *kuuloasennoksi* kutsumani lähestymistavan ja psykoanalyttisen viitekehyksen kautta eläydyn *Niskavuoren Hetan* – elokuvan ja elokuvan musiikin – maailmaan.

Kuulohavainto on kokonaisvaltainen, avaruudellinen kokemus, jonka olemus muistuttaa paljon myös kosketusaistia (Lehtonen 1996: 25). Kuulohavainto ei useimmiten ole riippuvainen välimatkasta, eikä kuuloaisti tunne esteitä samassa mielessä kuin puhumme näköesteistä. Lehtosen mukaan musiikin merkitykset syntyvät musiikin - nuottikuvan – ja tulkitsijan – soittajan/laulajan – välisessä samastuvassa dialogissa (Lehtonen 1996: 44). Kuulija puolestaan luo merkitykset uudelleen omien sisäisten rakenteidensa kautta ja kokee elämyksen.

Elokuvamusiikista puhuttaessa musiikkia ei esitetä suoraan yleisölle, vaan se ”puhuu” elokuvan kautta, osana elokuvaa. Katsoja-kuulija tai *eläytyjä* luo sisäisen elämyksensä kokonaisvaltaisesti kuvan ja musiikin yhteydestä – unohtamatta kuvaa ja kerrontaa palvelevaa muuta äänimaailmaa, dialogia ja äänitehosteita. Katsomiskokemus on eräänlainen kokemuskombinaatio (Gorbman 1987: 16). Theodor Adornoa lainaten Gorbman tuo esiin myös sen, että kuulohavainto kantaa kollektiivisia merkityksiä, kun taas visuaalinen havaitseminen on yksilökeskeistä (Gorbman 1987: 40). Lisäksi elokuvakokemuksessa vaikuttavat kaikki aikaisemmin koetut elokuvat (Kassabian 2001: 87-88).

Haluan tarkastella elokuvamusiikkia – sen merkitystä ja vaikutusta – pintaa syvemältä. Elokuvakerronta sellaisena kuin se valkokankaalla nähdään, on monikerroksista; aina jää monia tarinan tasoja ja merkityskerrostumia valkokankaan ulottumattomiin. Sama koskee elokuvamusiikkia. Tilanne vaikuttaa kuitenkin musiikin kohdalla olevan monimutkaisempi. Kuva on valkokankaan vanki, kun taas musiikki täyttää tilan.

Claudia Gorbman tuo esiin käsitteen *sonorous envelope*, joka on alunperin Guy Rosolaton ja Didier Anzieun termi. Se perustuu ajatukseen, että kuuloavaruus (alkuperäinen termi auditory space) on ensimmäinen psyykkinen tilamme (psychic space). Kuulo on ensimmäinen aistimme, ja se toimii jo ennen syntymää lapsen ollessa äitinsä kohdussa. Lapsi on ikäänkuin jatkuvassa äänikylvyssä, jossa ääniavaruuteen sekoittuvat kaikki äänet; lapsesta itsestään tulevat, äidistä tulevat ja ympäristön äänet. Tämä äänikylpy – syntymättömän ja pienen lapsen – luo perustan aikuisen musiikilliselle nautinnolle. (Gorbman 1987: 62).

Välimäki on soveltanut edellä mainittua ajatusta elokuvamusiikin tutkimukseen. Hän käyttää ilmaisua *äänellinen kääre*: ”Elokuvan ääni (ja musiikki) vastaanotetaan kokonaisvaltaisesti eli se ympäröi koko tilan ja kuulijan äänelliseen kääreeseensä” (Välimäki 2008: 12). Elokuvan musiikki luo osaltaan elokuvan ilmiänsä – sitä elokuvaa, jonka yleisö tietoisella tasolla vastaanottaa – mutta sillä on edellytykset luoda elokuvaan myös sellaisia merkityksiä, jotka luovat tiedostamattomalla tasolla operoivaa syvärakennetta. Tässä kohdin lähestyn siis Claudia Gorbmanin ideaa musiikista, jota ei ole tarkoitettukaan kuultavaksi. Toisaalta voidaan huomauttaa – hieman sarkastisesti – että musiikin jääminen elokuvatutkimuksen saralla lapsipuolen asemaan voi viitata tähän samaan asiaan. On vaikea tutkia sitä, mikä tuntuu jäävän tietoisuuden tavoittamattomiin. Musiikki hajoaa ”etteriin”.

Susanna Välimäki tuo esiin sen, että ääni on tilallinen ja kolmiulotteinen viestin, kun taas kuva (valkokangas) on kaksiulotteinen. Ääni on kaikkiallista. Ääni voi paikallistua vain vastaanottajan kehoon. (Välimäki 2008: 12-13.) Kuitenkin musiikki vaikuttaa myös kuvan kaksiulotteiseen syvyysvaikutelmaan. Tätä on selitetty sillä, että kolmiulotteinen musiikki ikäänkuin ”leviää” myös kuvaan. (Gorbman 1987: 38.)

Kun ajattelempa elokuvateatteria, jossa edessämme on suuri valkokangas ”näyttämön” tapahtumille, ja musiikki tulee kovaäänisistä mutta täyttää koko salin, voidaan sanoa, että elokuvan äänimaailma vertautuu lapsen äänimaailmaan kohdussa. Se on vastaansanomaton ääni-informaatiota, josta tulee osa meitä itseämme. Elokuvaan eläytyessämme emme ole kuulijoita samassa mielessä kuin katselijoita. Olemme äänimaailman sisällä, elokuvan ”kohdussa”.

Henry Bacon käyttää elokuvatutkimuksessa paljon käytetyn kuvakulman vastineena termiä *kuulokulma* (engl. point of hearing). Baconin mukaan kuulokulmalla on etäisyyksien hahmottamisessa vastaava konkreettinen merkitys kuin näkökulmalla, minkä lisäksi se voi auttaa tilan hahmottamisessa myös välittömästä kuvayhteydestä irrallaan. Esimerkissään Bacon käsittelee nimenomaan myös elokuvamusiikkia (pelkän äänen sijaan). (Bacon 2004: 209.)

Näkökulma ja kuulokulma vastannevat merkityssisällöiltään toisiaan. Kuulokulman voisi korvata myös termillä *kuulopositio* (engl. position of hearing). Se kattaa laajemman perspektiivin elokuvan äänimaailmassa ja painottaa musiikin merkitystä paitsi elokuvassa tuotettuna myös kuulijan (/katsojan) aivoissa uudelleen syntyvänä merkityksenä. Kuulopositio merkitsee lähtökohtaisesti meidän myös asennoituvan elokuvamusiikkiin merkityksiä sisältävänä ilmiönä. Englannin kielessä molemmat sanat, niin *point* kuin *position*, viittaavat paikkaan, mutta *position* merkitsee myös asentoa ja asennetta. ”Asento” tuo sen lähelle psykoanalyttisen lähestymistavan ruumiillisuutta. Voimme pohtia, missä asennossa kuuntelemme tai millä asenteella kuuntelemme. Gorbman käyttää myös termiä *point of experience* (Gorbman 1987: 2), joka tavallaan lähestyy termiä *position of hearing*. 2000-luvulla on yleistynyt kuulema-sanan käyttö vastaamaan visuaalista näkymää. Kuulokulman käsite voidaan laajentaa muotoon *kuuloasento*.

Anu Juva tuo esiin näkö- ja kuuloaistin eroavuuksia teoksessaan *Valkokangas soi*. Hän esittää, että kuvasta voi muodostaa käsityksen ensisilmäyksellä, kun taas musiikki vaatii ajallisesti pidempää kehittelyä, jolloin musiikin välittömät viestit voivat helposti jäädä huomiotta. Kuuloaistimme myös kehittyy valikoivaksi. Elokuvaa katsoessamme huomiomme voi kiinnittyä henkilöiden vuorosanoihin tai voimakkaisiin tehosteääniin. (Juva 1995: 206.) Juva lähestyy tässä Claudia Gorbmanin näkemystä kuulumattomasta – tai kuulematta/tiedostamattomaksi jäävästä – musiikista. Välimäen mielestä elokuvamusiikki vastaanotetaan esitietoisella tasolla, mikä vain lisää musiikilla vaikuttamisen mahdollisuuksia (Välimäki 2008: 13).

Vaikka äänitehosteiden käyttö ja musiikki lähestyvät nykyelokuvassa yhä enemmän toisiaan, tarkastelen musiikkia elokuvan yhtenä osatekijänä irrallaan muusta äänimaailmasta. Kuten dialogi myös äänitehosteet ankkuroituvat kuvaan, toisin sanoen ne ”tapahtuvat” valkokankaalla. Kun sade ropisee katuun tai nyrkki pmahtaa toisen kasvoihin, liittyvät nämä äänet – ropina ja mäiskähdys – saumattomasti siihen, mitä kuvassa tapahtuu. Jos kuulemme astioiden kilinää ja kenties kimeitä ääniä astioiden pudotessa lattialle, voimme päätellä tapahtumat, vaikka ne eivät näkyisikään kuvassa.

Musiikin irallisuus muusta äänimaailmasta ei ole täydellistä. Dialogi ja musiikki liittyvät usein yhteen, ja *kertomukseen sisään kirjoitettu musiikki* – diegeettinen musiikki – ”tapahtuu” myös kuvassa; ellei soittajia suorastaan näy, voidaan yleensä tilanteesta päätellä heidän olevan osa ”näyttämöllepanoa”. Koska *Niskavuoren Heta* on lähes täysin ei-diegeettistä musiikkia sisältävä elokuva, voidaan musiikin tarkastelua erillään muusta äänimaailmasta pitää perusteltuna. Vaikka havainnoimme musiikkia ja muita ääniä samalla periaatteella, psyyken tasolla musiikin ja minkä tahansa-äänien käsittely/kehittely eroavat vastaanottoprosessiltaan.

Julia Kristeva on kieli- ja kirjallisuustutkija, joka on luonut omaa psykoanalyttista tutkimusmetodiaan alunperin Sigmund Freudin ja myöhemmin myös Jacques Lacanin ajattelun pohjalta. Hän jakaa tekstin – tutkimuksen kohteena olevan objektin – *fenotekstiin* ja *genotekstiin*, joita yksinkertaistaen voidaan pitää Freudin tietoisesta ja tiedostamattoman toisintona (Kristeva 1984: 86-89). Tämän jaottelun kanssa yhteneväinen on jako symboliseen ja semioottiseen, missä symbolinen merkitsee järjestystä, hallintaa ja kontrollia. Se vastaa isän mallia; miten asioiden pitäisi olla tai miltä niiden pitäisi näyttää. Semioottinen taas merkitsee hallitsematonta, avaruudellista ja biologiaan kytkeytyvää, kuten lapsen suhde äitiin ennen varsinaisen minän syntymistä. (Kristeva 1984: 96.)

Välimäki kirjoittaa musiikin ei-kielellisestä merkitysmaailmasta (Välimäki 1998: 371), jota koskevat erilaiset lainalaisuudet kuin kielellistä ajattelua. Kuitenkin koemme musiikissa merkityksiä aivan samoin kuin kielellisessä tekstissä. Arkaaisessa kokemisessa – jota vauvan maailma edustaa – ääni, liike ja psykofyysiset kokemukset kuuluvat läheisesti yhteen. Pieni lapsi reagoi kaikkiin ääniin, mukaanlukien puhe, kiinnittymällä musiikillisiin piirteisiin kuten rytmi, tempo, melodia ja intonaatio. Tästä mielensisäisestä, ei-kielellisestä ”avaruudesta” Julia Kristeva käyttää nimitystä *khora*, jonka sanan hän on lainannut Platonilta tämän käyttäessä sitä kuvaamaan esikosmista alkutilaa. (Välimäki 1998: 378.)

Kristeva käyttää sanaa *khora* kuvaamaan lapsen mielenmaisemaa ja -rakennetta heti syntymän jälkeen, jolloin lapsen minuus ei ole vielä kehittynyt ja eriytynyt, vaan hän on osa äitiään psykologisessa mielessä. Lapsella ei tässä symbioottisessa vaiheessa

ole käytössään kieltä; hänen maailmansa koostuu äänistä, rytmeistä, kosketuksista, hajuista. Kaikki on yhtä hänen kanssaan, ja hän kaikkeuden kanssa. (Kristeva 1993: 12-13.) Lapsi ”leijailee” tässä omassa alkuavaruudessaan, joka tietysti on jatkoa myös sille maailmalle, jossa hän on kehittynyt äidin kohdussa. Tämä arkaainen, ei-kielellinen avaruutemme säilyy ja muotoutuu tiedostamattomaksi psyyken rakenteeksi, vaikka kehittyessämme saamme kielen rakenteet ajatuksen ja puheen hallintaan (Välimäki 1998: 373).

Jacques Lacan on nimennyt tämän vaiheen *imaginaariseksi*. Hänen mukaansa imaginaarisessa vaiheessa subjektin kokemusalueelle ovat ominaisia kaikkien suhteiden binaarisuus ja samastumiset (identifikaatiot). (Hietala 1990: 229). Väistämättä tulee mieleen elokuvallisuus; se, miten samastumme elokuvan maailmaan ja toisaalta elokuvamusiikin usein voimakkaasti binaarinen luonne.

Lapsen varhainen vaihe ennen minän kehittymistä on ruumiillista kokemista – kun ajattelun välineitä ei vielä ole – ja tämä ruumiillisuus säilyy olennaisena osana sisäistä maailmaamme, toisin sanoen sitä psyyken osaa, jota nimitämme tiedostamattomaksi. Musiikki ei-kielellisyydessään kantaa mukanaan tätä ruumiillisuutta, joten sillä on aina suora yhteys psyyken tiedostamattomiin – ja ruumiillisiin – rakenteisiin. (Välimäki 1998: 375.)

Erityisen metodisen haasteen luo kysymys siitä, mitä edellä mainitut kristevalaiset käsitteet *fenoteksti* ja *genoteksti* elokuvamusiikin tutkimuksessa voisivat tarkoittaa. Elokuvatutkimuksessa on vuosikymmenien ajan pitäyditty vahvasti kuvan ja tarinan tutkimukseen, ja musiikkiin on suhtauduttu äänitehosteisiin verrattavana ilmiönä. Elokuvan kerrontaa sinänsä on kyllä tutkittu monitasoisena tekstinä, mutta musiikin asema tässä tekstuurissa on ollut häilyvä. Elokuvan visuaalista ja audio-osaa ei kuitenkaan voida käsitellä erillisinä ilmiöinä, vaan musiikki nimenomaan on tärkeä osa kerrontaa. Elokuvassa on kyse tarinasta, jota luovat niin kuva, dialogi kuin musiikkikin.

Koska elokuva koostuu monesta eri tekijästä – monelta suunnalta tulevat aistiärsykkeet – on selvää, että elokuvan musiikista vain osa kuullaan tietoisella tasolla, vaikka elokuvateattereiden ämyrit pauhaavatkin lähes kipukynnyksen rajoilla. Siksi lähdän kartoittamaan Kristevan geno- ja fenotekstin mahdollisuuksia elokuvamusiikin tutkimuksessa. Se, mitä näemme valkokankaalla – kuva, liike, henkilöt ja heidän dialoginsa – ovat ilmiänsä, fenotekstiä. Yksinkertaistaen valkokankaalla näkyy siis se, mikä on ”totta” elokuvan maailmassa tai miltä asiainkulun halutaan näyttävän. Myös dialogi nähdään valkokankaalla, vaikka se toisaalta myös kuullaan. Kuultunakin se asemoituu valkokankaaseen.

Käsitteellisesti valkokankaan takana, joskin konkreettisesti valkokankaan ”eteen” ja koko elokuvasaliin levittäytyen, tapahtuu sitten elokuvan musiikki, joka muodostaa genotekstin. Tämä taas ei ole sidoksissa totuuteen kuten fenoteksti, vaan genoteksti antaa meille vihjeitä, paljastaa ja houkuttelee emotioitamme liikkeeseen. Siinä, missä fenoteksti antaa kontrolloidun kuvan tapahtumista, genoteksti pyrkii rikkomaan tätä kuvaa, ”sekoittamaan pakkaa”.

Claudia Gorbman tuo esiin käsitteen *original illusion*, joka viittaa alkuperäiseen lapsen ja äidin suhteeseen, kun lapsi on ensin äidistään eriytymätön ja kuulo on näköä tärkeämpi aisti suhteessa äitiin (Gorbman 1987: 6). Kuuloaisti kehittyy ensin; lapsi vastaanottaa kuuloärsykeitä jo äidin kohdussa. Kuten on jo mainittu, äidin ja lapsen symbioottisesta yhteenkuuluvuudesta Julia Kristeva käyttää käsitettä *khora*.

Myös Claudia Gorbmanin käyttämä termi *auditory mirror* (suom. kuuluva peili) viittaa psykoanalyttisessa tekstissä keskeisesti esiin tulevaan visuaaliseen peilivaiheeseen, joka sijoittuu lapsen kehityksessä noin kahden-kolmen vuoden ikään ja on tärkeä osa lapsen minän muodostumisessa. Auditory mirror -vaihe käydään kuitenkin läpi jo paljon varhaisemmassa kehitysvaiheessa (Gorbman 1987: 6).

Varsinaisen (visuaalisen) peilivaiheen jälkeen tietoinen ja tiedostamaton eriytyvät eli mielen symbolinen osa syntyy imaginaarisen mielenrakenteen rinnalle. Tämän käsiteparin kanssa rinnasteisia ovat käsitteet fenoteksti ja genoteksti. Sana ”teksti” viittaa tässä ihmisen ulkopuoliseen, tulkittavaan ärsykemaailmaan; siihen, mitä

vastaanotamme eri aistiemme kautta, ja ennen kaikkea siihen, millä tietoisuuden tasolla vastaanottaminen tapahtuu.

Elokuvan katsomis-kuulemistilanteessa musiikki täyttää tilan mukaanlukien elokuvan vastaanottajan samalla kaikennieleväällä voimalla kuin lapsen ja äidin eriytymättömässä suhteessa ääni toimii. Tällöin olemme äänellisesti vastaavassa tilassa kuin lapsi on äitinsä kohdussa, tai niinkuin pieni lapsi on – Gorbmania lainaten – ”äänikylvyssä” (Gorbman 1987: 62), josta voimme puhua myös *äänikapalona*. Kun meidät kerran on kiedottu äänikapaloon, se pysyy meillä aina riippumatta siitä, millaisia kerrostumia ”puemme” sen päälle.

3. Niskavuoren Heta

3.1. Näytelmä ja tarina

Hella Wuolijoki kirjoitti viisi Niskavuori-aiheista näytelmää salanimellä Juhani Tervapää. Ensimmäisen näistä näytelmistä, *Niskavuoren naiset*, hän kirjoitti vuonna 1933. Kantaesityksensä teatterissa se sai 1936 ja filmatisointi tehtiin 1938. Tämän jälkeen Wuolijoki jatkoi tarinaa näytelmissä *Niskavuoren leipä* (elokuvana *Niskavuoren Aarne*), *Loviisa*, *Niskavuoren nuori emäntä*, *Niskavuoren Heta* ja *Entäs nyt, Niskavuori?* (elokuvana *Niskavuori taistelee*). Kaksi ensimmäistä näytelmää olivat aikalaiskuvauksia sijoittuen 1930-luvulle. *Loviisassa* Wuolijoki palasi ajassa taaksepäin ja sijoitti sen 1880-luvulle, ja jatkoi siitä ajallisesti *Niskavuoren Hetalla*, joka sijoittuu 1800-luvun lopulle ja 1900-luvun alkuun aina 1920-luvulle asti. (Hannula 1992: 584-585.)

Niskavuori-sarjan näytelmissä kuvataan Niskavuoren suvun vaiheita ja erityisesti Niskavuoren suurtilaa isännöivien isän (Juhani) ja myöhemmin pojan (Aarne) sekä näiden puolisoitten ja muun lähipiirin elämää. Wuolijoki kuvasi naiset voimakkaina vallanpitäjinä, joiden valta perustui perimiehisesti rahaan. Nuorikon piti tuoda muassaan omaisuus, jolla Niskavuoren tilaa pidettäisiin taas pystyssä. Kun naiset kuvattiin näin epäsovinnaisesti vahvoina ja ”miehekkäinä”, jäivät miehet tavallaan statistin rooliin. Hella Wuolijoki päätyi kirjoittamaan näytelmänsä miehisen salanimen takaa, koska se takasi näytelmien asiallisen vastaanoton.

Niskavuoren Heta on Niskavuori-näytelmäsarjan neljäntenä näytelmänä kirjoitettu, vaikka se tapahtuma-ajallisesti sijoittuukin toiseksi heti *Niskavuoren nuoren emännän* jälkeen. Tapahtumat sijoittuvat aikaan 1800-luvun lopulta aina 1920-luvun alkuun. Näytelmä sai ensi-iltansa 1950. Hella Wuolijoki tunsu henkilökohtaisesti *Bertolt Brechtin* (saksalainen näytelmäkirjailija) ja sai tältä vaikutteita erityisesti juuri *Hetan* työstämisessä; näytelmä kun poikkeaa muista Niskavuori-sarjan näytelmistä pitkän draamallisen kaarensa vuoksi. Brechtin vaikutuksesta Wuolijoki käytti näytelmässä kohtaustekniikkaa perinteisen näytös-mallin sijaan. (Hannula 1992: 584-585.)

Heta on mahtavan Niskavuoren talon arvonsatunteva tytär, jonka elämään kohtalo puuttuu karulla otteella. Hän on käännänyt monia varteenotettavia sulhaskandidaatteja kamarinsa ovelta, mutta rakastuessaan sitten Lammentaustan Santeriin, jolle tulee raskaaksi, tämä jättääkin Hetan toisen naisen vuoksi. ”Kyllä mä elämäni itte hoidan”, toteaa Heta omissa häissään, kun hän avioituu epäsäätyisesti ja ajan tavan mukaan varsin alentuvaisesti Akusti-rengin kanssa. Juhani-veli maksaa Hetan osuuden Niskavuoresta ostamalla Hetalle ja Akustille Muumäen torpan maat ja pytingin.

Muumäki on Hetalle valtava pettymys – onhan kysymys pahaisesta mökistä. Heta on kuitenkin päättänyt nousta kohtalonsa yläpuolelle. Hän nai rengin saadakseen lapselleen isän, mutta hän vielä näyttäisi, mikä hän on naisiaan. Muumäellä alkaa tauoton raadanta elintason nostamiseksi. Eikä minkä tahansa elintason saavuttamiseksi, vaan Heta haluaa nousta jopa Niskavuoren yläpuolelle.

Vuosien saatossa lapsia syntyy kolme, ja perhe näyttää elävän työteliästä mutta harmonista elämää. Pinta on kuitenkin pettävä. Muumäessä on palvelijana Siipirikoksi kutsuttu nainen, joka vastaa Akustin kaipuuseen naisellisesta läheisyydestä ja lämmöstä. Hetan keskittyessä ankaraan kilvoitteluun maallisen mammonan saamiseksi ja kurkottaessa rahan avulla maalliseen onneen Siipirikko ja Akusti kohtaavat empaattisella tasolla, jolla inhimillinen heikkouskin on sallittua. Myös lapset aistivat Siipirikon lämmön ja rakkauden, ja Heta alkaakin tuntea mustasukkaisuutta paitsi siitä, että Siipirikko huolehtii liikaa Akustin asioista myös siitä, että lapset pitävät tätä enemmän äitinään kuin Hetaa. Lopulta Heta käänsä korsi Siipirikon lähteä talosta.

Vaikka Akusti vaikuttaa olevan Hetan ohjauksessa ja käskyläisenä, hän kuitenkin tuntee myös oman arvonsa. Akusti on voimakkaampi ja itsenäisempi kuin Heta olettaa, ja pian Akusti nousee pitäjän mahtimiesten joukkoon. Akusti ei elä katkeruudessa kuten Heta, vaan hän luo elämänsä tässä ja nyt. Siinä, missä Akusti on rakkaudessaan kokenut nousun Siipirikon myötä, Heta on joutunut luopumaan rakkaudestaan ja on elänyt koko elämänsä kuin itsensä varjona. Muumäki on hänen intohimojensa kohde.

Muumäki nousee suurten karjatilojen joukkoon, ja maata tuntuu olevan niin paljon kuin ajatus jaksaa kantaa, ja kansalaissodan jälkeen Akusti ryhtyykin jakamaan maitaan muille talollisille nimelliseen hintaan. Akustista tulee vieläpä kunnallisneuvos kuolinvuoteellaan. Heta uskaltaa vasta Akustin perunkirjoituksessa kohdata aidot tunteensa ja vasta silloin hän ymmärtää Akustin arvon miehenä. Samalla hänelle selviää, että Akusti on tiennyt Jaakko-esikoisen olevan Lammentaustan Santerin poika ja myös Jaakko itse on saanut tietää asian Akustin kuolinvuoteen äärellä. Ehkä Heta kokee nyt menettäneensä kasvonsa, tai ehkä hän joutuu toteamaan menettäneensä lopullisesti mahdollisuuden rakkauteen. Niin näytelmä kuin elokuvakin päättyy Hetan murtumiseen.

Niskavuoren Heta tarinaa voidaan pitää Hetan kasvutarinana. Siinä, missä hän elokuvan alussa – nuorena Hetana – julistaa Niskavuoren salissa rovasille, ettei hänen sydämeensä nöyryyttä tule, hän elokuvan lopussa joutuu toteamaan, ettei olekaan pystynyt hallitsemaan lähimmäisiään ja näiden elämää, ja hän joutuu kohtaamaan tunteensa – ja nöyryytymään Akustin kuoleman edessä. Tämä tarina on fenotekstiä, jonka kertomiseen musiikkia ei välttämättä tarvita lainkaan. Elokuvan musiikillinen viesti – genoteksti – ohjaa meidät Akustin tarinan äärelle.

3.2. Edwin Laineen ja Heikki Aaltoilan elokuva

Niskavuoren Heta -elokuvan on ohjannut Edwin Laine vuonna 1952. Laine oli ohjannut Wuolijoen näytelmiä myös teatterissa (Hannula 1992: 584). Nimirooleissa on käytetty tuon ajan valovoimaisimpia näyttelijöitä kuten Rauni Luoma, Emma Väänänen ja Martti Katajisto. Elokuva noudattelee melko tarkasti alkuperäistä *Niskavuoren Heta* -näytelmää. Suurin poikkeus on Akustin ja Siipirikon veneretki, joka on lisätty elokuvaan kaiketi korostamaan heidän suhteensa laatua. Nykytermein tätä voitaisiin kutsua yleisön kosiskeluksi, vaikkei kohtaukseen tuon ajan tavan mukaan mitään ”rohkeaa” sisällykään. Muutoinkin iso osa elokuvasta tapahtuu ulkona. Niskavuori- näytelmät olivat jo teattereissa keränneet suuret yleisöt, joten näytelmien filmatisointi lupasi myös taloudellista menestystä.

Edwin Laine ja Heikki Aaltoila olivat toimineet yhteistyössä jo *Niskavuoren Hetan* esityksessä Kansanteatterissa, missä Laine ohjasi näytelmän Aaltoilan säveltäessä siihen musiikin. Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa on joitain säilyneitä alkuperäiskäsikirjoituksia (nuotteja) Aaltoilan jäämistöstä, ja niistä käy ilmi, että *Niskavuoren Hetan* musiikki on siirretty elokuvaan pääosin toisesta Aaltoilan säveltämästä näytelmästä *Viettelyksen raitiovaunu*.

Studiokauden elokuvamusiikin tuotannossa näyttämömusiikkia käytettiin yleisemminkin hyväksi. Jos näytelmä ja siihen sävelletty musiikki toimivat teatterin lavalla, musiikki siirrettiin ehkä hiukan sovitettuna mutta pääpiirteissään niiltä sijoiltaan elokuvaan. Varsin tyypillinen ilmiö oli myös musiikin ”kierrättäminen” elokuvasta toiseen; säveltäjä saattoi käyttää samoja teemoja tai musiikillisia aineksia eri elokuvissa. Resurssit Suomessa olivat vähäiset, ja säveltäjä sai yleensä varsin vähän aikaa työhönsä (Juva 1995: 111). On siis tavallaan luonnollista, että säveltäjä joutui toisinaan kierrättämään omia teemojaan elokuvasta toiseen. Tosin ilmiö on tuttu musiikkimaailmassa yleisemminkin; onhan jo J.S. Bachinkin suurissa kirkkoteoksissa käytetty toistuvasti samoja melodioita.

Niskavuoren Heta sai Jussi-patsaan ohjauksestaan (Edwin Laine) ja sekä mies- että naispääosarooleistaan (Rauni Luoma ja Kaarlo Halttunen). Elokuvan arvostelut olivat varsin hyvät, mutta musiikkia ja säveltäjää niissä ei mainita lainkaan. (SKF 581-582.) Heikki Aaltoila sai kaksi vuotta myöhemmin Jussin musiikistaan elokuvaan *Niskavuoren Aarne*. Myöhemmin on filmatisoitu uudelleen *Niskavuoren naiset* värielokuvana 1958 ja *Niskavuoren naiset* ja *Niskavuoren Aarne* -näytelmiä yhdistelevä *Niskavuori* Matti Kassilan ohjauksena 1984.

Aamulehden arvostelu *Niskavuoren Heta* -elokuvasta tammikuulta 1953 kertoo paljon. Siinä kriitikko-nimimerkki O.V-jä kirjoittaa:

Tuskinpa Suomessa on aikaisemmin tehty elokuvaa, joka olisi niin filmillinen kuin Niskavuoren Heta. Se on todellista kuvakerrontaa, on pitkiä jaksoja, joissa ei ole ainoatakaan vuorosanaa, mutta joiden kuvaruudut ovat täynnä täyteläistä verevää elämää. Ohjaaja on myös hallinnut rytmin ihailtavan varmasti ja iskevästi (SKS 1992: 581.)

Usein tämän ”verevän elämän” kuvauksessa soi kuitenkin musiikki. Elokuva on ollut vuonna 1952 vielä niin nuori taiteenlaji, että jopa kriitikko on nähnyt ja kuullut sen ainoastaan kuvina ja roolihenkilöiden puheena. Jonkinlaista yrtystä ymmärtää elokuvan kokonaisuutta on kuitenkin sanan *filmillisyy*s käytössä – eikä vain tällä kriitikolla, vaan sana oli tuohon aikaan yleisesti käytössä elokuvasta puhuttaessa.

3.3. *Niskavuoren Heta* -elokuvan musiikki kokonaisuutena

Säveltäjä Einar Englund mainitsee Kino-lehden elokuvasäveltäjien haastatteluihin perustuvassa artikkelissa, että Edwin Laine tunnettiin säveltäjien keskuudessa yhtenä kotimaisen elokuvan ohjaajista, jonka elokuvissa ei ollut tilaa musiikille; asiat piti ilmaista puhumalla (Juva 1995: 115). *Niskavuoren Hetassa* musiikkia on 42 minuuttia 30 sekuntia, kun elokuvan kokonaiskesto on 95 minuuttia (SKF 1992: 578).

Niskavuoren Heta -elokuvassa musiikki keskittyy elokuvan alku- ja loppuosiin. Elokuvan keskiosissa on pitkiä musiikkivapaita alueita, joissa dialogi on tarinankuljetuksen keskiössä. Toisinaan musiikilliset viittaukset ovat hyvin lyhyitä. Elokuvan tarina on alunperin näytelmäksi kirjoitettu, joten dialogin asema narraatiossa on sikäli ymmärrettävissä. Edwin Laine ja Heikki Aaltoila olivat jo ennen elokuvaa työstäneet näytelmän teatteriin ja tehneet muutoinkin paljon yhteistyötä. Ehkä siksi voidaan todeta, ettei *Niskavuoren Hetan* musiikki ole mitenkään jäänyt tuotanossa vähempiarvoiseen asemaan vaan pikemminkin päinvastoin. Musiikkia on käytetty harkitusti, sen merkityksiä pohtien, eikä musiikkia ole käytetty itsetarkoituksellisesti, vain jonkinlaisena äänimassana. Miten paljon lopputulokseen on vaikuttanut se, että Aaltoila kokosi musiikin aikaisemmista sävellystöistään, voimme vain arvailla.

Aaltoilan luoma musiikki on pääpiirteissään jaoteltuna kahtalaista: toisaalta melodioissa on paljon kansanmusiikkisävytteistä materiaalia, toisaalta Aaltoila on käyttänyt paljon melko moderneja musiikkiratkaisuja. Jälkimmäisen kaltaisia ovat esimerkiksi runsaat asteikkokulut ja niihin sisältyvä vahva kromatiikka. Kromatiikan käyttö elokuvamusiikissa yleistyi Hollywoodissa 1940-luvulla, jolloin myös rytmiset motiivit otettiin laajemmin käyttöön (Bacon 2005: 266). *Hetan* valmistuessa 1952 voidaan päätellä Aaltoilan olleen hyvin ajan hermolla.

Asteikkokulkuja ja kromatiikkaa runsaasti sisältävät jaksot käsittävät myös kohtia, joissa pientä intervallia tai melodia-aihelmaa toistetaan, ja varsinkin kohdissa, joissa toistetaan yksittäistä säveltä, voidaan puhua myös rytmisistä aiheista. Tässä on aineksia jopa minimalismista, jonka tosin katsotaan syntyneen virallisesti vasta 1960-luvulla Yhdysvalloissa (Latham 2004: 112).

Elokuvan tarina sisältää paljon vastakohtaisuuksia ennen kaikkea henkilösuhteissa, ja musiikki toistaa vastakohtaisuuksien tematiikkaa monin eri tavoin. Jo alkumusiikki on selkeästi kaksijakoinen, samaa linjaa jatkavat tanssimusiikin erilaiset funktiot Niskavuoren salissa ja väentuvassa, ja elokuvan alun vastakohtaisuudet huipentuvat *Lähtömusiikin* ja serenaadin vuoropuhelussa.

Jaan *Niskavuoren Heta* -elokuvan musiikin kerronnallisesti neljään ryhmään. Nämä ovat:

- 1) Tapahtumia merkityksellistävä musiikki
- 2) Tapahtumia kuljettava musiikki
- 3) Kertomukseen sisään kirjoitettu musiikki
- 4) Draamallinen musiikki.

Tämä ryhmittely sopinee muidenkin studiokauden elokuvien, toisin sanoen klassista Hollywood-scorea edustavien elokuvien musiikin analyysiin. Ryhmittelyä voi kuitenkin soveltaa joustavasti, ja ryhmien nimeämistä muunnella. Tämä ryhmittely on luotu *Niskavuoren Hetan* musiikillisen annin pohjalta. Pääasiallisesti musiikkia

tutkitaan tältä pohjalta, mutta ryhmittelyä/musiikkia verrataan myös Anu Juvan luomaan elokuvamusiikin funktioanalyysiin.

Kertomukseen sisään kirjoitettu musiikki on nimensä mukaisesti sellaista diegeettistä musiikkia, joka ”tapahtuu” elokuvan kertomuksen sisällä. *Niskavuoren Heta* -elokuvassa tällaista musiikkia kuullaan vain elokuvan alussa: ensin, kun Hetan ja Akustin häitä tanssitaan Niskavuoren salissa ja väentuvassa, ja toisen kerran, kun nuoripari on lähdössä häätalosta, jolloin naiset laulavat serenadia morsiamelle.

Tapahtumia kuljettavaksi musiikiksi määrittelen musiikin, joka ilmentää siirtymää tai liikettä musiikin polarisoituessa niin, ettei kuvaa välttämättä edes tarvittaisi. Musta valkokangas musiikin soidessa kertoisi yhtä paljon kuin kuva ja musiikki yhdessä. Yleensä kuitenkin tämän musiikin kohdalla kuva kertoo konkreettisista tapahtumista, kun taas musiikki kertoo enemmän mielensisäisestä tapahtumisesta. Tämänkaltaisen musiikki voi kuljettaa tapahtumia nopeasti, jopa vuosia, mutta voi ilmentää myös lyhyttä ajan virtaa. Tapahtumia kuljettavan musiikin päällä ei pääsääntöisesti ole dialogia.

Tapahtumia merkityksellistävä musiikki on kertomuksen kaikkein tärkeimpiä tapahtumia alleviivaavaa, mutta se saattaa esiintyä hyvinkin huomaamattomana ”taustoittajana”. Siihen voi liittyä johtoaihetekniikka, jolloin tietty motiivi liittyy joko yksittäiseen henkilöön tai henkilöiden välisiin suhteisiin tai johonkin tiettyyn tapahtumaan. Johtoaihetta ei kuitenkaan välttämättä tarvita. Musiikki voi myös ilmentää tunteita siten, että niitä ei pysty ankkuroimaan suoraan tiettyyn henkilöön.

Tapahtumia merkityksellistävä musiikki soi dialogin alla. Se voi olla kuvallisen tapahtumisen kanssa samansuuntainen tai vastakkainen mutta ei ota pääroolia eli polarisoidu. Juuri tässä musiikissa korostuu kaikkein selvimmin musiikin luoma ”toinen tarina”. Siinä, missä kuva ja dialogi kertovat yhdenlaisen tarinan, musiikki paljastaa toisenlaisen totuuden. Kuva ja dialogi edustavat fenotekstiä, musiikki genotekstiä. Musiikki ei luo kuvan ja dialogin kanssa juonellista kokonaisuutta vaan rikkoo sitä hienovaraisesti mutta selkeästi.

Draamalliseksi musiikiksi olen nimennyt sellaisen musiikin, joka on selvästi sidoksissa kuvalliseen kerrontaan, ja sen informaatioarvo on vähäinen. Tällaista on esimerkiksi ”hälytysmusiikki”, kun Akusti saa pellolla sairauskohtauksen. Draamallinen musiikki voi myös olla vain taustoittamassa kohtausta, joka tuntuu kaipaavan dialogia tai muuta tapahtumia täydentävää ainesta.

Itse tarinan jännitteet ja ristiriidat ovat moninaisia, ja vastakkainasetteluja ilmenee niin ihmissuhteissa kuin yhteiskunnallisissa ja sosiaalisissa rooleissakin. Musiikki kantaa sisällään saman bipolariteetin. Jo perinteisessä klassisessa Hollywood-elokuvamusiikissa on käytetty tehokeinona musiikillisten jaksojen eräänlaista vuoropuhelua, mistä Aaltoila on saanut selvästi vaikutteita. *Niskavuoren Hetan* vastakkainasettelut huomioiden elokuvan musiikkia ei kuitenkaan voida pitää vain jonkinlaisen muoti-ilmiön toistona vaan yrityksenä luoda musiikin ja kerronnan aktiivista vuorovaikutusta.

Henkilösuhteissa vastakkainasettelun keskiössä ovat luonnollisesti Heta ja Akusti, jotka elokuvan kuluessa vihitään, elävät elämänsä työteliäinä itse rakentamassaan Muumäen talossa, kunnes elokuvan lopussa Akusti kuolee ja käydään perunkirjoitusta. Hetan ja Lammentaustan Santerin suhde on kertomuksen toinen ristiriitainen asia - onhan Santeri Hetan ja Akustin vanhimman lapsen biologinen isä – ja kolmas täynnä ristiriitoja oleva suhde on Hetan ja palvelija Siipirikon mustasukkaisuuden sävyttämä suhde.

Jo elokuvan alkumusiikki ilmentää kaksijakoisuutta, jota edustavat vuorotellen esiintyvät kiihkeät ja lempeät musiikilliset jaksot. Alkumusiikki edustaa kuitenkin vuoropuhelussaan myös melodraaman musiikillisen käytännön perinnettä.

Hetan ja Akustin suhteen ristiriitaisuus on musiikillisesti kuvattu ennen kaikkea *Lähtömusiikissa*, kun Heta ja Akusti lähtevät Niskavuorelta. Siinä jouset soittavat nousevaa, mahtipontista melodiaa vuoroin alaspäisen staccato-rytmityksen kanssa.

Akustin teema on musiikillista dialogia, joka liittyy paitsi Akustin ja Hetan suhteeseen myös Akustin ja Siipirikon sekä tavallaan myös Hetan ja Lammentaustan Santerin suhteeseen. Akustin teema edustaa elokuvan musiikissa johtoaihetekniikan käyttöä. Hetan ja Siipirikon suhdetta ei kuvata musiikin keinoin.

Yhteiskunnallista kaksijakoisuutta on *Hetan* musiikissa kuvattu esimerkiksi häätanssien jakamisena ”herrasväen” ja väkituvan tansseihin. Niskavuoren salissa soivat ”sivistyneemmät” tanssimusiikin muodot lähinnä pelimanniyhtyeen soittamana, kun taas väen puolella soitetaan yksinkertaisia sävelmiä – eräänlaisia hyppytansseja – yksittäisen pillipiiparin, klarinetin, säestyksellä.

Vaikka *Matkamusiikki* Hetan ja Akustin tehdessä hevoskieseillä matkaa Niskavuorelta Muumäkeen soikin raikkaan kansanmusiikinomaisesti, jakautuu tämäkin musiikki temaattisesti kahtia: mitä lähemmäksi Muumäkeä tullaan, sitä raskaammaksi musiikki käy ilmentäen näin valtaisaa ristiriitaa Niskavuoren ja Muumäen välillä. Niskavuoren kartano jää taakse, ja edessä odottaa vain Muumäen pikkuinen torppa, mitä Heta ei vielä matkalla tiedä.

Kansalaissodan alku ”ilmoitetaan” muutamalla repivällä sävelellä, jotka on liitetty räjähdysääniin. Samalla kuvassa näkyvät Muumäen seinällä roikkuvat aseet. Musiikilla ei kommentoida esimerkiksi sitä, että Heta edustaa syntyperänsä mukaisesti valkoisia, kun Akusti taas tuntee sympatioita punaisia kohtaan.

Ristiriitaisten ihmissuhteiden verkostossa on huomionarvoista, että on olemassa yksi suhde, johon ei liity keskinäistä repivyyttä. Se on Akustin ja Siipirikon suhde, jota taustoittaa lempeä, rauhaa henkivä musiikki.

4. Niskavuoren Heta ja oma kuuloasentoni

4.1. Kertomukseen sisään kirjoitettu musiikki

Kertomukseen sisään kirjoitettu musiikki on musiikkia, joka ”tapahtuu” valkokankaalla. Tapahtumiin nivoutuva musiikki on helppo luokitella tunnelman luojaksi (Coplandin jaottelun mukaan) tai osallistumiseksi kerrontaan (mikä on yksi Gorbmanin elokuvamusiikin funktioista). Häätanssien esityksissä musiikin lähde ei näy kuvassa tai se näkyy ohimennen taustalla. Tanssimusiikki, jonka esittäjiä ei nähdä, asettuu tavallaan diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välimaastoon. Jos tanssimusiikin tahdissa kuvassa tanssitaan – vaikka musiikin lähde ei kuvassa näyäkään – voidaan musiikkia pitää diegeettisenä, koska musiikkia voidaan tällöin pitää selkeästi yhtenä kuvallisen kerronnan osana. Anu Juva käyttää termiä *tarinatila*; jos musiikin lähde on tarinatilassa, musiikki on diegeettistä, vaikkei musiikin lähde nähtäisikään (Juva 1995: 209-210).

Elokuvassa häitä tanssitaan kahtaalla: Niskavuoren salissa tanssimusiikki on etupäässä jousisoittimin esitettyä ”sivistynyttä” tanssimusiikkia, lähinnä valssia, kun taas palkollisten tuvassa tanssitaan enimmäkseen vain yhden puhaltimen – klarinetin – säestyksellä, ja tanssit ovat kansantanssiperäisiä kuten polkka ja polska. Klarinetti toimii yhdistävänä tekijänä, sillä myös salin puolella kuultavassa valssissa on klarinetti-soolo. Salissa tanssittavan valssin legato-linja vaihtuu kuitenkin väentuvassa estottomampaan, ”ruumiillisempaan” hyppelemiseen lattialla.

Niskavuoren Heta sisältää näytelmänä enemmän huumoria kuin mitä elokuvaan on pystytty siirtämään. Yksi herkullisimmista kohdista on kuitenkin Hetan ja Akustin lähtö Niskavuorelta, jossa kovasanaiselle, ylpeälle ja muita halukkaasti loukkaavalle Hetalle lauletaan kylän naisten toimesta ”Sä kasvoit, neito, kaunoinen isäsi tuvassa, kuin kukka kaunis suloinen vihreellä nurmella...” (*Lapsuuden toverille*, kansansävelmä). Serenadi loppuu lyhyeen, kun Heta huomaa unohtaneensa tärkeitä

perintökapistuksia. Hän ryntää takaisin sisään, ja serenadi keskeytyy, kunnes Heta tulee takaisin ulos syli täynnä tavaraa ja ryntää hevosvaunuihin. Serenadi aloitetaan alusta, mutta niin vauhdikas on nuorenparin lähtö pihasta, että laulu jää taas kesken; vain sentraali-Santran soinniltaan kirpeän raastava lauluääni jää soimaan. Tässä voidaan ajatella, että itse laulu ilmentää teksteineen ja lämpimine tuntoineen fenotekstiä, sentraali-Santran läpitunkeva ääni genotekstiä, joka kertoo ”totuuden” Hetan elämänmuutoksen sisältämistä ristiriidoista.

Kertomukseen sisään kirjoitettu musiikki on oman, Kristevan jakoon pohjautuvan, luokitteluni mukaisesti fenotekstiä; se ilmentää sitä, mitä kuvassa näkyy. Fenoteksti on ”totta” tai se ainakin viittaa siihen, mikä olisi hyvä/sallittu asiointi. Nuorenparin lähtöä Niskavuorelta taustoittamaan valittu serenadi morsiamelle – *Lapsuuden toverille* – ilmentää ristiriitaa – humoristisestikin – kun asia esitetään kuten sen pitäisi olla. Nuoren morsiamen odotettiin tuohon aikaan olevan nöyrä ja kauniisti käyttäytyvä, kun taas Hetaan on heti elokuvan alkumetreillä saatu tutustua kaikkea muuta kuin suloisena ja kauniina kukkasena, kuten laulun tekstissä sanotaan. Samaan viittaa sentraali-Santran viiltävä lauluääni; että tässä ei olla ”kuin kukka kaunis, suloinen”.

4.2. Tapahtumia kuljettava musiikki

4.2.1. Lähtömusiikki

Heta haluaa lähteä Niskavuorelta kesken häiden suivaannuttuaan Lammentaustan Santerin – jonka lasta hän odottaa – ja tämän uuden morsiamen pyörimiseen tanssilattialla, ja kun väki tokenee hämmästyksestään, seuraa jäähyväisten jättö. Dialogia käydään ilman musiikkia, hiljaisuuden taustaa vasten. Sekä Hetan ja Akustin luonteiden että sosiaalisen aseman suuret eroavaisuudet tulevat esiin näissä dialogeissa. Heta kieltää ketään tulemasta uuteen kotiin Muumäkeen, ennenkuin siellä on saatu paikat kuntoon ja kutsu kuuluu. Akusti lausuu perään, että ”Aina saa tulla käymään.”

Kun Akusti puhuttelee Niskavuoren Juhania isännäksi, Heta tarttuu heti puheeseen: ”Mikäs isäntä se sulle ny enää on?!”

Kun sanalliset jäähyväiset on jätetty, tapahtumia alkaa kuljettaa musiikki. Musiikki koostuu asteikkokuluista, lähinnä ylöspäin suuntautuvista, kromaattisista asteikoista, jotka toistuvat sekvenssikuluin. Jouset soittavat pizzicatona, kun taas vaskipuhaltimet toistavat usein yhtä ääntä fanfaarinomaisesti. Muuntelussa käytetään paljon toistoja ja pienten intervallien liikkeitä, jotka tuovat mieleen minimalistisen musiikin. Ylöspäiset, dissonoivat sävelkulut saavat musiikin kuulostamaan hätähuudolta tai kuin odotettavissa olisi joku suuri vaara. Nousevat sävelkulut voidaan tulkita myös odotuksiksi tai peloiksi.

Musiikki ilmentää jotain aivan muuta kuin mitä henkilöiden toiminta ja dialogi ovat kertoneet. Fenoteksti – kuvassa näkyvä toiminta dialogeineen – kertoo ”näyttämöllepanon”: Niskavuoren ylpeän tyttären mahtipontisen hyvästijätön synnyinkodilleen, kun edessä on avioliitto ja elämä Akustin rinnalla. Musiikillinen viesti – genoteksti – kertoo kuitenkin Hetan sisäisistä tunnoista; siitä, miten hän joutuu lähtemään ”väärän” miehen matkaan – joka kaiken lisäksi vain pahainen renki – ja hylkäämään tutun elämänpiirinsä tietämättä mitään tulevaisuudesta. *Tapahtumia kuljettava musiikki* voi edustaa joko fenotekstiä tai genotekstiä. *Lähtömusiikki* sisältää selvästi ”toista todellisuutta” ilmentävää genotekstiä.

Kuten jo mainittu, lähtömusiikin keskeyttää serenadi ”Sä kasvoit, neito, kaunoinen...”, jonka puolestaan lähtömusiikki taas keskeyttää. Kaksi täysin vastakkaista musiikillista kokonaisuutta ikään kuin kilpailevat kommenteissaan. Tai ehkä ne kertovat Hetan luonteen eri puolista tai eri suuntiin repivistä ristiriidoista. Ollako ”...kuin kukka kaunis suloinen...” vai joutuako elämän karkealle pyykkilaudalle? Tämä tasapainoilu ei tule esiin fenotekstissä eikä siten ole katsojan nähtävissä suoraan valkokankaalta.

4.2.2. Matkamusiikki

Matkamusiikkia kuullaan nuorenparin matkatessa hevoskieseillä Niskavuorelta Muumäkeen. Musiikki taustoittaa ensin hyvin perinteisellä tavalla matkantekoa kuvassa; musiikki on kansanmusiikinomaista, reipasta, suorastaan iloluontoista, ikään kuin kommentoiden sitä, miten nuoripari on nyt karistanut Niskavuoren ja hänen ahdistavat raamit kannoiltaan, ja nyt ollaan matkalla kohti uutta ja tulevaa.

Musiikki on rytmitetty hevosten ravin poljentoon, ja meno on niin kiihkeää, että se tuntuu matkan edetessä jopa nopeutuvan. Kansanmusiikkiyhtyeellä soitettu musiikki tahdittaa kulkua ohi hämäläistalojen ja -maisemien. Musiikkiin tulee selvästi toisenlainen sävy, kun Heta alkaa odotella näkevänsä Muumäen. Musiikkiin tulee modernimpi ote, eräänlainen marssipoljento ja puhaltimet nousevat esiin, ja nyt samaa aihetta – pientä intervallia tai vain yhtä säveltä – toistetaan, kun Heta kysyy jonkun suuren talon kohdalla: ”Joko tuo nyt on se Muumäki?” Seuraa Hetan pettymys ja musiikissa alaspäistä kromatiikkaa. Rytmिताusta jää taustalle kuin Hetan sydämenlyönnit. Heta toivoo uudelleen jo näkevänsä Muumäen, ja seuraa uusi pettymys. Viimein, kun Muumäki sitten näyttäytyy, musiikki hiljenee hetkeksi kokonaan – Hetan järkytys – jatkuakseen sitten siirtymän kautta puhaltimilla soitettuihin eräänlaisiin fanfaareihin, kun Siipirikko näkee Muumäen pihalta nuorenparin muuttokuorman saapuvan.

4.2.3. Vuodet vierivät

Kaikkein täyteläisin ajan jatkumo pelkästään kuvan ja musiikin keinoin on elokuvan puolivälissä esiintyvä jakso, joka alkaa keskustelulla, jossa Akusti ja Heta päättävät uuden talon paikan. Musiikkina soi polska jousiyhtyeellä soitettuna. Kuvat kulkevat; Akusti tekee kerrossänkyä, maalaa seinää, ja heinäkorjuun kuvauksen myötä musiikki päättyy välikadenssiin.

Kun maanmittaajat tekevät uuden talon tontilla työtään, polskaan tulevat mukaan puhaltimet, jotka soittavat nousevia asteikkokulkuja päätyen jälleen välikadenssiin. Polska jatkuu edelleen kuvaten nyt Hetaa ja lapsia tuvassa, ja seuraavaksi kaatuukin metsää, ja Akusti korjailee kehtoa. Sitten emäntä onkin jo pyykillä lapsi sylissään. Polska muuttuu nouseviksi jousisekvensseiksi puhaltimien toistaessa jousten sävelkuviota.

Tämä jakso on ensimmäinen pitkistä ”Kun elämää eletään” -jaksoista, jonka aikana reaaliajan parissa minuutissa tarina ehtii kulkea montaasimaisesti vuosia eteenpäin. Lapsia syntyy, he kasvavat, ja talonväki vaurastuu niin, että uuden päärakennuksen rakentaminen tulee mahdolliseksi.

Toinen samantyyppinen jakso alkaa kaskenpoltolla ja sen taustalla kuultavalla alkumusiikilla – siis koko elokuvan aloittaneen musiikin toisinnolla. Teema toistuu edelleen, kun metsää kaadetaan rakennuspuita varten. Tässä kohden musiikki soi jopa ylidramaattisena. Alkumusiikki alkaa ikäänkuin alusta uudelleen vielä kolmannen kerran, ja tällä kertaa se jatkuu latinalaisvaikutteisen tanssimusiikin ja keinuvan valssin vuorotteluna aivan kuten elokuvan alussakin. Kaiken tämän kuluessa vuodenajat taas vaihtuvat. Musiikki muuttuu marssitempoiseksi orkesterimusiikiksi, jossa puhaltimet ovat selkeästi esillä. Nyt musiikissa korostuu rytmi, pienten intervallien toistot sekä kromaattinen ylöspäinen asteikkokulku. Lopulta päädytään täyteläiseen jousivalssiin, jonka soidessa tapahtuu muutto uuteen taloon, ja valssin edelleen soidessa ajavat Niskavuoren isäntä ja emäntä, Juhani ja Loviisa, hevoskieseillään pihaan ensivisiitilleen.

4.3. Draamallinen musiikki

4.3.1. Alkumusiikki

Alkumusiikki kuuluu draamallisen musiikin piiriin, vaikka sitä käytetään osittain myös elokuvan myöhemmissä vaiheissa. Tällöin se sulautuu *tapahtumia kuljettavaan musiikkiin*. Alkumusiikki kuullaan abstraktina, ilman kuvallista ainesta. Vain

elokuvan tekijöiden nimiä esitellään. Tämänkaltaisen elokuvan aloitus kuuluu draamaelokuvan perinteeseen. Musiikki antaa ehkä viitteitä siitä, mitä on tulossa – mistä elokuva kertoo – ja toisaalta alkumusiikin tehtävä on sama kuin satujen ”Olipa kerran...” -aloitus eli avata portti elokuvan maailmaan.

Alkumusiikki on selkeän kaksijakoinen ja kuvastanee elokuvan ”tulevia” ristiriitoja. Lempeä, jousin soitettu valssi ja uhkaavan kuuloinen, ”syntinen” tanssimusiikki vuorottelevat. Tanssimusiikissa jousiin liittyvät vaskipuhaltimet. Musiikki sisältää paljon alaspäistä kromatiikkaa. Huomattavaa on, että loppumusiikkia ei elokuvassa ole. Katsoja jää siis elokuvan – ja erityisesti Hetan murtumisen – tunnelmiin, koska sitä ei seuraa ”sadun” loppuun kuuluva tarinan sulkeva ”Sen pituinen se”.

4.3.2. Hälytysmusiikki

Hälytysmusiikiksi olen nimennyt musiikin, joka esiintyy elokuvassa pariin otteeseen jäljitellen nimenomaan hälytysajoneuvon sireenin ulvontaa. Tämä on luotu viiden, toisistaan puolisävelaskeleen päässä olevan sävelen avulla, joita viululla ”sahataan” edestakaisin. Tätä edeltää laajempi kromaattinen ja edestakainen jousikulku, joka tiivistyy laaja-alaiseen nousevaan kromaattiseen kulkuun. Tämän jälkeen seuraa tuo viiden sävelen sireeni.

Ensimmäisen kerran hälytysmusiikki kuullaan, kun Muumäen vanha Mari – Akustin äiti – kaatuu navettapolulla ja loukkaantuu vaikeasti. Toisen kerran hälytysmusiikki tulee esiin elokuvan loppupuolella Akustin saadessa sairauskohtauksen pellolla. Kohtausta edeltää jutustelu uuden naapurin, Salmisen, kanssa, jolle Akusti on luovuttanut maitaan. Keskustelussa mainitaan myös Siipirikko – taustalla soivat hiljaiset jouset – mikä saa Akustin kasvot muuttumaan mietteliäiksi. Akustin kaatuessa maahan jousten sointi muuttuu tremoloksi, jonka päällä soi klarinetti. Tätä seuraa jo mainittu hälytysmusiikki.

Hälytysmusiikissa musiikki lähestyy selkeästi ääniefektien käyttöä. Musiikki kadottaa melodiallisuutensa ja sen tilalla voitaisiin lähes yhtä hyvin käyttää oikean hälytysajoneuvon ääntä. Tässäkin kohdin eri instrumenteilla pystytään kuitenkin elävöittämään tilanteen järkyttävyyttä ja sitä, miten se muuttaa arjen pysyvästi.

4.4. Tapahtumia merkityksellistävä musiikki

4.4.1. Venematka (Siipirikon teema)

Tarinan kannalta varsin merkittävä tapahtuma on Akustin ja Siipirikon kalastusmatka. Tämä kohtaus on lisätty elokuvaan, alkuperäisessä näytelmässä sitä ei ole. Kohtauksen tarkoituksena lienee ollut selventää Akustin ja Siipirikon suhdetta, jota ajan tavan mukaan ei voitu/haluttu esittää aivan realistisin keinoin. Suhde kuvataan sanallisin viittauksin tai kuvallisin vihjein kuten viipyvät katseet tai painotetut repliikit kuten Siipirikon ”Isäntä on aina niin hyvä mulle” ja ”Mun on niin hyvä”.

Kohtauksen musiikki on kevyttä orkesterimusiikkia, kuin lempeä kesäpäivä itse musiikki. Se on kansanmusiikkityylistä ja soi mollissa. Matalat jouset aloittavat, nousevan sävelkulun myötä mukaan liittyvät viulut ja puhaltimet soivat sordinoituna. Akusti ja Siipirikko keskustelevat musiikin päälle omista kohtaloistaan ja myös Hetasta. Musiikki antaa ymmärtää, että vaikka keskustelu on vakavahenkistä elämän pohdiskelua, sen kohteena olevat henkilöt – Akusti, Siipirikko ja Heta – kietoutuvat yhdessä tähän lempeään musiikkiin. Asetelma on selvä: heitä on kolme samassa veneessä.

Yht' äkkiä iskee myrskytuuli ja sattuu onnettomuus, jossa Siipirikko putoaa veteen ja on vähällä hukkua. Akusti pelastaa hänet rantaan, ja kaiken taustalla soi koko ajan sama, levollinen musiikki. Tosin se saa vähän tummempia sävyjä jousiinsa, mutta jatkuu jälleen pelkillä viuluilla – melodia sama kuin kohtauksen alussa matalilla jousilla esitettynä – Akustin ja Siipirikon jutellessa rantahiekalla. Puhaltimet sordiinoineen soivat nyt taustalla, kun Akustin ”tarttee lähtee kotia”. Viipyvät

kasvokuvat ja pitkät katseet kertovat Akustin ja Siipirikon syvenevästä suhteesta musiikin vaietessa samalla tyystin. Jälleen musiikki kertoo ”totuuden”; kuvassa ei tapahdu mitään ”syntistä”, mutta hiljaisuus musiikissa kertoo, että näiden kahden suhde täytyy vaieta.

Hyvin lyhyen tauon jälkeen musiikki kuitenkin taas jatkuu (jouset + puhaltimeet), ja jousten tremolo säestää vauvan parkaisua Hetan synnyttäessä Muumäen kammarissa. Akusti ja Siipirikko istuvat tuvan pöydän ääressä. Jälleen kaikki kolme ”saavat lapsen”.

Venematkan musiikki kuvastaa valoisia ja tummia tunteita, mutta siinä ei voi havaita mitään ristiriidan kuvausta. Päinvastoin musiikki antaa ymmärtää, että Akustin ja Siipirikon suhde on kirkas ja mutkaton.

4.4.2. Akustin teema

Merkittävin osa *Niskavuoren Heta* -elokuvan musiikkia on teema, joka esiintyy elokuvan mittaan kolme eri kertaa. Jokainen näistä tilanteista on kuvallisesti ja sisällöllisesti täysin erilainen. Ensimmäisen kerran teema kuullaan aivan elokuvan alussa, kun Akusti ja Heta vihitään. Toisen kerran teema kuullaan – elokuvan jo lähestyessä loppuaan – Akustin saadessa kunnallisneuvoksen arvonimen vielä kuolinvuoteellaan, ja tässä yhteydessä nimenomaan Siipirikon tullessa viimeisen kerran katsomaan Akustia, joka sitten kuoleekin Siipirikon silmien edessä. Teema jatkuu edelleen Akustin hautajaisiin kirkkomaalle. Teeman kolmas esiintyminen ajoittuu Akustin perunkirjoitukseen ja siellä erityisesti aivan elokuvan loppuminuutteihin alkaen Hetan ja tämän Jaakko-pojan kiivaasta sananvaihdosta – jossa Jaakko paljastaa tienneensä koko ajan, ettei ole Akustin poika – päättyen Hetan murtumiseen, kun hän tiedostaa Akustin poismenon lopullisuuden.

Teema koostuu viidestä sävelestä f – des (alaspäinen) - (ylöspäiset) as – a – b . Teemaa voi kuvata lempeän surumieliseksi aivan kuin se olisi eräänlainen kaikkietävä kertoja (engl. voice over), joka tietää heti alusta lähtien, miten kertomus etenee ja tulee päättymään. Alaspäinen intervalli ottaa ikäänkuin vauhtia ylöspäiseen kulkuun, joka pienin sekunnein yrittää – toivorikkaana – ylöspäin.

Miksi teema on juuri Akustin teema? Elokuvan päähenkilöhän on ilmiselvästi Heta Niskavuori, kuten jo elokuvan nimestäkin käy ilmi. Heta on ”pääroolissa” yleensä silloinkin, kun joku muu/muut olisivat enemmän ”näyttämöllä”. Tämä teema soi kuitenkin taustalla aina vain silloin, kun tapahtuu jotain merkittävää, missä Akusti on tavalla tai toisella mukana. Hääkohtauksessa, mistä elokuva alkaa, Akusti on tietenkin sulhanen, mutta ei lainkaan ajan henkeen sopiva sulhanen. Akusti on renki, jonka Heta on pakotettu ottamaan miehekseen, kun hänen sulhasensa on hylännyt hänet yllättäen Hetan ollessa jo raskaana.

Elokuvan loppupuolella teema kuullaan uudelleen, kun Akusti on jo sairasvuoteella. Kylän merkkihenkilöt vallesmannin johdolla kokoontuvat Akustin vuoteen ympärille kertomaan hänelle myönnetyistä kunnallisneuvoksen arvonimestä. Teeman jatkuessa taustalla Siipirikko saapuu Akustin vuoteen äärelle parahiksi todistamaan Akustin kuolemaa.

Teema esiintyy vielä kolmannen kerran Akustin perunkirjoituksessa. Akusti ei siis enää ole varsinaisesti läsnä, mutta hän kuitenkin hallitsee koko tilaisuutta alusta loppuun. Heta saa yllätykseen vasta nyt tietää, että Jaakko on jo kauan tiennyt olevansa Lammentaustan Santerin poika, minkä asian Heta on ylpeyttään halunnut salata. Elokuva loppuu Hetan murtumiseen Akustin teeman soidessa. Hän ymmärtää vasta nyt, mitä on menettänyt.

Akustin teemaa voidaan pitää myös Jacques Lacanin määrittelemänä *point de capiton'* ina, sillä teemaa ei voi tunnistaa nimenomaan Akustin teemaksi ennen kuin elokuva on päättynyt (Falck 2000: 82). Lisäksi sen voi tunnistaa Akustin teemaksi vain erittäin intensiivisellä lähikuuntelulla.

4.5. Akustin teeman syvempää tarkastelua

4.5.1. Vihkiminen

Akustin teema kuullaan ensimmäisen kerran aivan elokuvan alussa, heti alkumusiikin jälkeen. Musiikki kuullaan vihkimisseremonian taustalla. Musiikki soi erittäin hiljaisena, lähes kuulumattomissa. Onko tämä tarkoituksellista vai onko se äänitystekniikan puutteista johtuvaa, on vaikea sanoa. Voisi joka tapauksessa kuvitella, ettei ole ollut tarkoitukseen antaa musiikin tässä kohdin pauhata; kuvan ja musiikin vastakohtaisuus tulisi esiin liian räikeästi.

Kohtauksessa ei valkokankaalla tapahdu paljon. Heta ja Akusti ovat vihkipallilla, ja kuvan ja samalla yleisön (katsojan) tietoisuuden keskipisteessä on pappi, joka lukee vihkikaavaa. Keskiössä on siis dialogi. Musiikki on kuitenkin kaikkea muuta kuin taustaelementti. Se kertoo kuvalle vastakohtaisista tunteista, ristiriidoista ja siitä, mitä kuvassa ei näy.

Heta ja Akusti ovat vihkipallilla, ja pappi puhuu korostetun teatraalisesti. Akustin teema alkaa kuulua taustalla hiljaisena kuin hiipien saapuva kuokkavieras häätaloon. Sitä toistetaan useamman kerran. Pappi lukee vihkikaavaa: ”Mies on vaimon pää... Nainen on luotu miehen tähden eikä mies naisen tähden...” Taustalla alkaa nyt soida korkeiden ja matalien jousten vuoropuhelu; korkeat äänet soivat eteerisinä, matalat jyhkein vedoin. Pappi kysyy: ”Tahdotkos sinä, Akusti Harjula, ottaa tämän Hetan vaimoksesi...?” Ja Akusti vastaa: ”Tahron.” Kun sama kysymys esitetään Hetalle, viulut alkavat soittaa tremolona yksinkertaista sävelkulkua. Hetakin vastaa: ”Tahron”, ja viulujen tremolo-sointi jatkuu taustalla, kun avioliitto papin toimesta vahvistetaan kädet Raamatun päällä.

Korkeat, eteeriset viulut ja matalat jouset käyvät jälleen vuoropuheluaan, kun vihkipari kääntyy, ja vieraat ryhtyvät onnittelemaan pariskuntaa. Jousten vuoropuhelu vaihtuu Akustin teemaksi, ja kesken onnittelujen Heta syöksyy

huoneeseensa. Teema jatkuu edelleen, kun Heta huoneessaan tokaisee: ”Ei mua mikään vaivaa”, mutta voi heti tämän jälkeen pahoin. Dialogi jatkuu tämän jälkeen ilman musiikkia.

Vihkimistapahtumaa ei ole valmiiksi pureskeltu esimerkiksi käyttämällä perinteistä häämarssia, vaan musiikin annetaan vaikuttaa vastaanottajaan vapaasti ei-tietoisella tasolla. Samalla on kyse Kristevan genotekstistä, joka kantaa mukanaan varhaislapsuuden eriytymättömiä ja kaaosmaisia sisäisiä impulsseja ilman symbolista käsittelyä ja kontrollia. Elokuvassa valkokankaan näkymät muodostavat kuitenkin järjestyneen systeemin, joka integroi näkö- ja kuulokokemuksen.

4.5.2. Akustin kuolinvuoteella

Akusti on saanut aiemmin ilmeisesti sydänkohtauksen pellolla ja makaa nyt vuoteenomana. Kerttu-tytär tulee hänen vuoteensa ääreen ja kertoo, ettei voi antaa äidilleen anteeksi sitä, että tämä pakotti Siipirikko-palvelijan pois talosta. Akusti pyytää Kerttua noutamaan Siipirikon: ”Mees hakkee Siipirikko tänne.”

Korkeat jouset soivat, kun Kerttu ehtii Siipirikon luokse ja kertoo: ”Isä on vähä kippee.” Siipirikko huolestuu ja on heti valmis lähtemään, vaikka jalkansakin on huonossa kunnossa. Hän tokaisee: ”Ei mua mikään vaivaa!”, ja he lähtevät Kertun kanssa taivaltamaan Niskavuorelle. Samaan aikaan Heta istuu Akustin kammarissa, ja jouset soittavat pizzicatoa – kuin enteillen jotain arvaamatonta. Välillä näytetään Siipirikon matkantekoa vaikeassa maastossa. Musiikki väistyy, kun Heta lukee Akustille lehteä keinustuolissa istuen.

”Heta, annas mulle vähä vettä”, sanoo Akusti, johon Heta vastaa työkeästi: ”En oo sua ennenkää passannu enkä passaa nykkään.” Nyt Akusti suuttuu – tämä on ainoa kerta koko elokuvassa, kun Akusti menettää malttinsa. ”Kyllä se olet sää, Heta, joka mua passaa!” Heta on sitä mieltä, että nyt Akusti on ”menny sekasin” ja kieltää Aliina-tytärtä kertomasta tästä kenellekään.

Nyt klarinetti ja muita puupuhatimia kuullaan taustalla, kun Siipirikko ja Kerttu ovat edelleen matkalla taloon. Samalla Akustin kammariin ovat kokoontuneet pitäjän merkkimiehet vallesmannin johdolla kertomaan hänelle myönnetystä kunnallisneuvoksen arvonimestä. Samalla luetellaan kaikki luottamustehtävät, joita Akusti on hoitanut. Heta kysyy: ”Eiks pitäjässä parempaa miestä ollu?”, johon Akusti – nyt jälleen mielenrauhansa saavuttaneena: ”Mitäs mää olisin ilman Hettaa...pelkkä trenkipoika vaan...”

Heta kutsuu miehet kahville saliin, ja tohtori lähtee Akustin vuoteen luota viimeisenä todeten, että nyt pitää vähän levätä. Taustalla alkaa soida jälleen korkeiden ja matalien jousten motiivi, joka vaihtuu Akustin teemaksi, kun miehet salissa keskustelevat Akustin tilasta. Sen todetaan olevan hyvin vakava, ja rovasti toteaa: ”Akustin elämä on nyt Herran käsissä.”

Kun Siipirikko saapuu Akustin vuoteen äärelle, Akustin teema soi hiukan varioituna. Jouset soittavat tremoloa – kuten alun vihkikohtauksessa – kun Akusti toteaa Siipirikolle: ”Susta mä aina olen pitänyt, vaikka lapset tuli tehtyä Hetan kans.” Jousten sointi voimistuu ja mukaan tulevat kirkonkellot; musiikki vaihtuu Akustin teemaksi, ja väki on kirkkomaalla hautaamassa Akustia. Musiikki soi taustalla, kun Lammentaustan Santeri pitää haudalla Akustia ylistävän puheen. Kirkkoväen poistuessa haudalta soivat jälleen korkeat ja matalat jouset, mutta Akustin teema palaa, kun Siipirikko, joka on odotellut vuoroaan syrjemmällä, astelee Akustin haudalle ja laskee kukkansa sinne.

4.5.3. Perunkirjoitus ja Hetan murtuminen

Talon väki – Heta ja lapset – sekä vallesmanni ja Lammentaustan Santeri ovat kokoontuneet Akustin kammariin perunkirjoitukseen. Akustin asiakirja-arkku on avattu, ja vallesmanni nostelee sieltä kirjekuoria yksitellen. Kirjekuoret sisältävät lähes yksinomaan velkakirjoja, sillä Akusti on toiminut epävirallisena pankkina seutukunnan isännille. Jokaisen velan tullessa puheeksi Heta huutaa aina: ”Uloshakuun!”

Sitten arkusta löytyy Santerin velkakirja. Hän on yhdessä Akustin kanssa ollut takaajana lainassa, jonka velallinen on myöhemmin mennyt konkurssiin. Akusti on maksanut molempien osuuden lainasta, kun Santerilla juuri silloin on ollut tiukkaa. Heta suorastaan innostuu: ”Uloshakuun! Konkurssiin sää menet..!” Mutta Jaakko astuu nyt askeleen eteenpäin: ”Tätä velkaa ei panna uloshakuun! Mää tiärän, Akusti kerto mulle...” Tämä saa Hetan hiljaiseksi ja hän toteaa alakuloisena: ”Vai tiärät sää..”, ja samalla taustalla alkaa soida Akustin teema.

Kerttu uskaltautuu sanomaan: ”Eikä panna muitakaan uloshakuun. Tehdään niinkuin Akusti olis tehnyt, että maksavat jos jaksavat.” Taustalla soiva teema voimistuu. Santeri vannoo maksavansa velkansa ja kehottaa Hetaa olemaan surematta. Heta painaa kasvot käsiinsä. ”Suren minkä suren, oma on suruni. Akustia ei enää oo.” Akustin teema voimistuu entisestään. Akusti on poissa, mutta hän on kaikkialla, kaikkien mielessä; erityisesti Hetan, jonka ylpeys on vihdoinkin sortunut.

4.6. Oman kuuloasentoni suhde Juvan funktioanalyysiin

Niskavuoren Hetan musiikki on jaettavissa neljään pääryhmään eli draamalliseen, kertomukseen sisään kirjoitettuun, tapahtumia kuljettavaan sekä tapahtumia merkityksellistävään. Juva puolestaan jakaa funktioanalyysissään klassisen elokuvamusiikin kokemukselliseen, sisältöön vaikuttavaan, rakenteelliseen ja ulkoiseen. Näitäkin on siis neljä, mutta koska tutkielmassa keskitytään nyt elokuvaan sellaisena kuin se kuullaan (ja nähdään) elokuvateatterissa, ulkoisella funktiolla ei ole merkitystä.

Ensinäkemältä – ja nyt vertailua tehdään siis tekstipohjaisesti – voidaan sanoa, että Juvan funktioanalyysissä yhdistyvät oman kuulemisprosessini kaksi eri pääryhmää eli draamallinen ja tapahtumia kuljettava musiikki. Juvalla näitä edustaa rakenteellinen funktio. Oman kuulemani kertomukseen sisään kirjoitettu musiikki vastaa Juvan kokemuksellista funktiota, ja tapahtumia merkityksellistävä musiikki puolestaan vastaa Juvan sisältöön vaikuttavaa funktiota.

Omassa analyysissäni draamallista musiikkia edustavat alkumusiikki ja hälytysmusiikki. Tapahtumia kuljettavaksi musiikiksi olen nimennyt Lähtömusiikin, Matkamusiikin ja Vuodet vierivät. Juvalla nämä kaikki edustavat rakenteellista funktiota, jossa musiikilla sinänsä ei ole sisällöllisiä vaatimuksia. Tärkein merkitys tässä funktiossa on kohtausten toisiinsa sitominen ja elokuvan rytmittäminen sekä ajan kulumisen kokeminen. Viime mainittu tulee konkreettisesti esiin Vuodet vierivät – jaksoissa, joissa musiikki taustoittaa vuosien kulumista: vuodenaikojen vaihtumista, lasten syntymiä ja erilaisia arjen tapahtumia, jotka kuvallisesti kulkevat editsemme parissa minuutissa.

Alkumusiikilla on perinteinen tehtävänsä aloittaa melodramaattinen elokuva ja samalla se houkuttaa katsoja-kuulijan omaan maailmaansa – kuin sadun ”Olipa kerran...”. Alkumusiikissa voidaan myös esitellä elokuvan musiikissa myöhemmin esiin tulevia merkittäviä teemoja (Juva 2008: 51). Hetassakin alkumusiikkia kuullaan myös myöhemmin elokuvassa ja nimenomaan nimeämissäni Vuodet vierivät - jaksoissa.

Matkamusiikin kohdalla musiikilla on sisällöllisiä vaatimuksia sikäli, että se paitsi kuljettaa tapahtumia – ja myös Akustin ja Hetan konkreettisesti Niskavuorelta Muumäkeen – se myös kertoo tunnoista matkan edetessä. Matkaan lähdetään suurin odotuksin – tässä kohden odotukset ovat nimenomaan Hetan, joka ei ole Muumäkeä nähnyt – ja vähitellen odotukset sammuvat ja musiikki kuvastaa lähinnä pettymystä. Tässä kohden voidaan sanoa, että vaikka musiikki sitookin Niskavuoren ja Muumäen toisiinsa ja pitää kerronnan koossa, siltä vaaditaan myös sisällöllistä kertojuutta.

Myös Lähtömusiikki on analyysin kannalta rajankäyntiä. Ensinnäkin se pitää sisällään yhteislaulun ”Sä kasvoit neito kaunoinen” eli serenadin morsiamelle. Juvan analyysissä tällaiset kohdat sisältyvät kokemuksellisiin funktioihin, joiden tarkoituksena on lähinnä viihdyttää ja luoda esteettisiä elämyksiä. Tässä kohden esteettinen elämys muuttuu koomiseksi, mikä tietenkin vain lisää viihdyttävyyttä. Toiseksi lähtömusiikin voidaan sanoa edustavan Juvan funktioissa sisältöfunktia, koska se alleviivaa henkilösuhteiden ristiriitaisuutta ja tuo esiin henkilöiden luonteenpiirteitä.

Se musiikki, jonka olen Hetassa nimennyt Kertomukseen sisään kirjoitetuksi musiikiksi, luokituu Juvan funktioissa kokemukselliseen funktioon. Se ikäänkuin vie katsojan mukaan tarinaan, ja katsoja kokee mielihyvää mukanaolostaan, kun musiikki ”tapahtuu” kuvassa. *Hetassa* katsoja voi musiikkia seuratessaan jopa päättää, onko hän tanssimassa Hetan ja Akustin häitä Niskavuoren salissa vai väentuvan puolella!

Tapahtumia merkityksellistävä musiikki Hetassa ja Juvan sisältöfunktio ovat jotakuinkin samaa tarkoittavia ilmaisuja. Juvan mukaan musiikilla voidaan ilmaista yksittäisen henkilön tai kohtauksen tunteita/tunnelmaa (Juva 2008: 45-46). Juva puhuu myös symbolisen representaation funktiosta, jossa tietyssä musiikissa kiteytyy koko elokuvan teema. Tällöin käytetään usein laulua, jossa viesti välittyy sanoituksessa. (Juva 2008: 47.) Hetan tärkein yksittäinen teema on Akustin teema, joka kuullaan heti elokuvan alun vihkimiskohtauksessa ja sen jälkeen vasta elokuvan lopun jo häämöttäessä Akustin sairasvuoteen ja hautauksen kohtauksissa sekä vielä elokuvan päättyessä siihen. Voidaan sanoa, että elokuvan teema kiteytyy Akustin teemassa – ilman tekstiä – mutta kestää pitkään (tai vaatii tarkkaa lähikuuntelua), ennen kuin voi päätellä, että musiikin välittämät tunteet ovat nimenomaan Akustin tunteita.

Kaiken kaikkiaan Juvan funktioanalyysi istuu kuitenkin hyvin myös *Niskavuoren Hetan* elokuvamusiikin analysointiin. Onhan kyseessä klassinen Hollywood-tyyppinen studioelokuva, joiden analysointiin Juva on metodinsa kehittänyt.

6. Johtopäätökset

Elokuvamusiikkia voidaan tutkia monista eri lähtökohdista. Mitään sellaista elokuvamusiikin kaaviota ei voida tehdä, joka ”selittäisi” kaikkien elokuvien musiikilliset käytännöt yksiselitteisesti. Jokaista elokuvaa on lähdettävä tutkimaan omana yksilönään, jossa kerronta kokonaisuudessaan määrittelee sitä, mitä merkityksiä elokuvan musiikki kantaa. Hyvän lähtökohdan tietyn elokuvan musiikin analysoimiseen antaa katsoja-kuulijan oma intuitio sekä herkällä korvalla suoritettu lähikuuntelu.

Omassa lähikuuntelussani ja sen pohjalta löytämässäni kuulijapositiona olen määritellyt *Niskavuoren Hetan* musiikin kerronnallisesti neljään ryhmään siten, että musiikki on aina osa elokuvan tapahtumista. Tässä olen käyttänyt viitekehyksenä Julia Kristevan alunperin kirjallisuustieteeseen kehittämää jakoa fenotekstiin ja genotekstiin. Koska elokuvan rakenne on itsessään aina monisäikeinen, olen yksinkertaistanut näiden ilmiöiden kuvaamista siten, että kuvakerronta ilmentää fenotekstiä, kun taas musiikki tuo esiin genotekstuurin.

Tältä pohjalta on ollut mahdollista selvittää, että *Niskavuoren Heta* -elokuvan tärkein teema – johtoaihe – onkin Akustin teema, jota myös käytetään voice over -tyyppisenä kaikenkietävänä ilmaisuna, joka sitoo keskeisimmät Akustia koskevat ainekset yhdeksi teemaksi. Akustin kohtalona on joutua paikkaamaan Hetan vierellä Lammentaustan Santeria, joka on jättänyt Hetan toisen naisen vuoksi, ja kuten Akusti elokuvan loppupuolella toteaa: ”On kaksi tähteä, joita en ole saavuttanut...”, hän ei koskaan tavoita Hetan rakkautta eikä pääse tämän kanssa samalle aaltopituudelle henkiselällä tasolla. Hänen tragediansa on myös siinä, että hän on sidottu Hetaan, vaikka hänen todelliset tunteensa kohdistuvatkin Siipirikko-palvelijaan. Itse asiassa Akustin edellä mainittu repliikki onkin hiukan salaperäinen. Se voisi tarkoittaa myös sitä, että hän ei koskaan saanut Siipirikkoa. Elokuvan kokonaisuuden kannalta uskon repliikin liittyvän nimenomaan Hetaan.

Vertailu *Niskavuoren Hetaan* luomani musiikkijaottelun ja Anu Juvan funktioanalyysin välillä osoittaa, että paitsi Juvan funktioanalyysi on todella sovellettavissa yleisemminkin studiokauden melodraamaelokuvaan myös yksittäisestä elokuvasta lähtevä musiikin analysointi voi olla hedelmällistä ilman, että käytettyjä musiikkifunktioita selitetään valmiin kaavan mukaan.

Fenoteksti ja genoteksti kuvaamassa elokuvaa – fenoteksti visuaalista ja genoteksti musiikillista ilmaisua – antaa käyttökelpoiset puitteet tutkia elokuvamusiikkia ja sen suhdetta kuvalliseen ja muuhun kerrontaan. *Niskavuoren Heta* -elokuvassa genoteksti tuo esiin tärkeitä seikkoja henkilöiden todellisista tunteista, motiiveista ja ristiriidoista, ihmissuhteiden monitasaisuudesta ja valtasuhteista, jotka eivät ole sitä, mitä fenoteksti – eli valkokangas laajasti ymmärrettynä – antaa ymmärtää niiden olevan.

Feno- ja genotekstin kanssa saumattomasti yhteen kuuluu *khora*; vastaanottavainen tila, jossa pieni lapsi elää vuorovaikutuksessa äitinsä kanssa ennen kielen merkkijärjestelmän kehittymistä. Khora on se arkaainen mielenrakenne, joka säilyy ikäänsä pohjalla mielen tietoisesta (symbolisesta) rakenteesta kehittyessä lapsen eriytyessä äidistään ja siirtyessä kielelliseen kommunikaatioon. Meillä on suora yhteys arkaaiseen perustamme juuri musiikin kautta.

Elokuvamusiikissa khora on aina läsnä. Se ilmaisee itsensä genotekstissä, ja se valtaa meidät yhtä vastaanottomattomasti kuin varhaislapsuuden khora ottaa pienen lapsen ”syliinsä”. Elokuvan musiikki vaikuttaa meihin eri tietoisuuden tasoilla – siis myös tietoisella tasolla – mutta painavimmillaan sen vaikutus on esitietoisella tai tiedostamattomalla tasolla.

Me istumme elokuvateatterin *katsomossa*, mutta me voimme olla *kuuloasennossa*. Kuuloasennossa olemme auki kaikelle sille materiaalille, jota kuuloaistimme meille välittää, olemmepa siitä tietoisia tai emme. Eläydymme vastaanottamaan kokemuskombinaation, joka koostuu kuvasta, liikkeestä, puheesta, musiikista, tunteista, ääniefekteistä ja mielikuvista. Kuuloasennossa elokuvan musiikki elää kehossamme eikä vain ympärillämme.

Toin sivulla 17 esiin käsitteeni *äänikapalo*. Daniel Falck käyttää omassa elokuvamusiikkia käsittelevässä artikkelissaan sanaa ”halaus” (Falck 2000: 100); musiikki voi halata meitä. Kimmo Lehtonen puolestaan kirjoittaa kirjassaan *Musiikki, kieli ja kommunikaatio* (Lehtonen 1996: 21) psykoanalyttikko Heikki Pihaa lainaten:

Musiikin aikaansaama yhteenkuuluvuuden tunne luo tilapäisen regression avulla tietynlaisen illusorisen sosiaalisen mahdollisuuden kokea, millaista elämä oli niissä varhaisen lapsuuden tiloissa, jolloin itsen ja ympäristön välillä ei vielä ollut rajoja. Yhteinen tasaisesti sykkivä musiikki ja keinahteleva rytmi saattavat tällöin edustaa mielikuvaa ”kaikkeuden valtamerestä”, jossa kaikki vielä oli yhtä.

Erityisesti elokuvaan eläytyessämme – pimeässä elokuvateatterissa eritoten – meillä on lupa ja mahdollisuus olla yhtä tiedostamattomamme – *khoran* – kanssa. Tällä on myös merkittäviä terapeuttisia vaikutuksia.

LÄHTEET

TUTKIMUSAINEISTO

Elokuva Niskavuoren Heta. Ohjaus Edwin Laine, musiikki Heikki Aaltoila.

Oy Suomen Filmitöiteollisuus, 1952.

Wuolijoki Hella: Niskavuoren Heta, näytelmä, ensi-ilta 1950

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura

Bacon, Henry 2005. *Seitsemäs taide*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura

Falck, Daniel 2000. Mielekästä musiikkia – lacanilainen tulkinta Scott Hicksin elokuvasta Loisto. *Musiikki* 1-2/2000, 79 – 116

Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies – Narrative Film Music*. Bloomington and Indianapolis: BFI Publishing – Indiana University Press

Hannula, Risto 1992. Niskavuoren Heta. Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia 4*, Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 584 – 588

Hietala, Veijo 1990. Lacanilainen psykoanalyysi ja elokuvateoria. Teoksessa *Elokuvateorian historia: artikkelikokoelma* (toim. Kinisjärvi-Lukkarila-Malmberg). Helsinki: Like kustannus

Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi*. Jyväskylä: Gummerus

Juva, Anu 2008. ”Hollywood Syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa. *Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*.

Åbo: Åbo Akademi

Kassabian, Anahid 2001. *Hearing Film – Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge

Kristeva, Julia 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press

Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus

Latham, Alison 2004. *Oxford Dictionary of Musical Terms*. New York: Oxford University Press

Lehtonen, Kimmo 1996. *Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto

Suomen Kansallisfilmografia 4 1992. Vuosien 1948-1952 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto

Välimäki Susanna 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma. *Musiikki* 4/1998, 371 – 389

Välimäki, Susanna 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press

